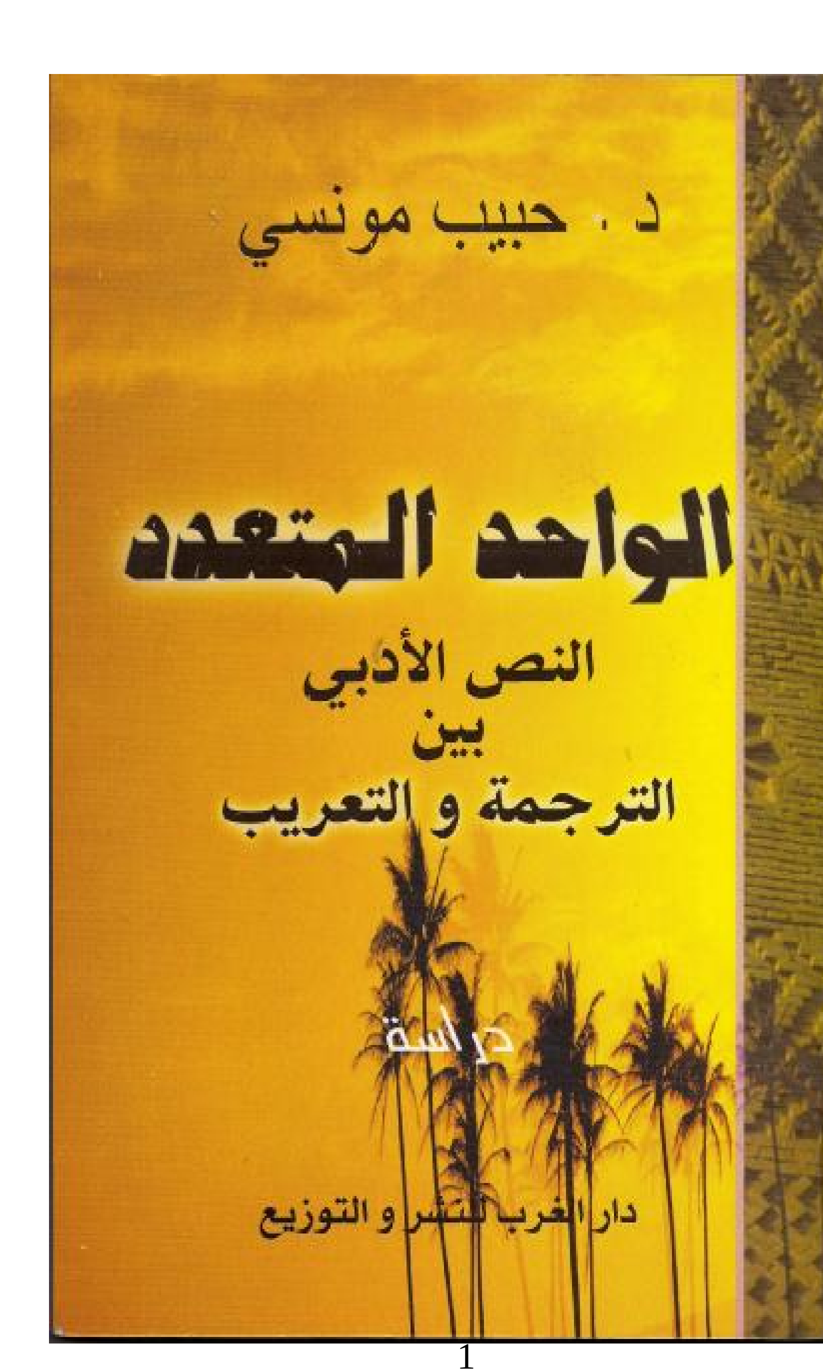

د . حبيب مونسي
الواحد المتعدد
النص الأدبي
بين
الترجمة و التعريب
دراسة
دار الغرب للنشر و التوزيع



لم يكن النص الأدبي في يوم من الأيام أكثر قربا من القارئ، ولم تكن نوافذ العالم وأبوابه أكثر انفتاحا، ولا لغته أكثر اتصالا.. كما أن الرغبة في الاطلاع على آداب الغير، وإطلاع الغير على ما تنتجه الذات يظل الهاجس الذي يشحن الفعل الترجمي، وينشر إشكالياته تباعا كلما تبدت حقيقة الصنيع الأدبي، وتجلت خصوصيته بفعل الدراسات النقدية، واللغوية، والفلسفية.. الأمر الذي جعل الترجمة في حاجة ماسة إلى تفكير منظم، وممارسة واعية بالخصوصية الأدبية والدينية للنصوص.

قد لا تكفي النظرية وحدها.. وقد لا تكفي الممارسة في معزل عن تفكير جاد.. فقد يكون في اعتبار الترجمة فنا أكثر منها علما، فتحا لباب جديد نعرِّب من خلاله النصوص.. أي نعيد تشكيلها فنيا من جديد بعد أن نعي عنها قصدها ونستخلص منها أبعادها ومراميها..



***

الإيداع القانوني: 2941-2005

ردمك : 9961-54-608-3

دار الغرب للنشر والتوزيع

حي 52 مسكن رقم ENSEP/101 – وهران-

الهاتف: 31 65 41 041 /31 94 41 041

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

كثيرا ما كانت المناقشات في شأن الكتب المترجمة، في مجال النقد الأدبي والفكري، تنتهي بين الزملاء، إلى ما يشبه الخصام: من مستحسن لها، راض بما تقدمه من خدمات للقراء المتطلعين لما تجود به الجهود الفكرية والنقدية لدى الغربيين على اختلاف منازعهم الفكرية ومشاربهم الفلسفية، ورافض لها، طاعن في لغتها، مؤكد على غلالة الغموض التي تكتنف أساليبها، وضبابية الإبهام الذي يغلف مقولاتها فلا يخرج منها القارئ إلا بشيء شبيه بالفوضى، قريب من الجهل.

إلا أننا نظل نتساءل عن مكمن العيب! هل هو في الفكر الذي كتب في لغته الأصل، أم في النقل الذي **لم يعرف كيف يفهم أولا، ثم ينقل ثانيا**؟ وهل يكفي أن يكون الناقل مترجما فقط؟ ألا يجب فيه أن يكون متضلعا في المعرفة التي ينقل منها، عارفا باللغة التي ينقل إليها؟ هل يكفي فيه أن يكون على علم بالنظريات التي أفرزتها الترجمة شرقا وغربا؟ وهل للترجمة أصلا نظرية محددة تستند إليها؟ أم أنها من المهارات التي تنشأ بالدربة والمراس، ولكل واحد منها مسلكه الخاص الذي يشتغل فيه باللغة فهما واستعمالا؟

قالوا جميعهم أن العقبة الكأداء إنما هي في المصطلح! وسموها إشكالية، وأفردوا لها القواميس المخصصة، وأقاموا لها الملتقيات الوطنية والدولية، وتأسست لها الجمعيات، وانبرت دور النشر تلهث وراء السبق لوضع هذا القاموس وترجمة ذاك.. والتفت العام والخاص إلى العربية يتهمها بالقصور تارة والقدم وتخاذل أبنائها تارة أخرى. وإذا نظر الواحد منا إلى ما وراء البحار، رأى المئات من الكتب ترجم يوميا فور صدورها، وشهد حركة متسارعة للمعرفة بين هذا البلد وذاك، وبين هذه اللغة وتلك. وكأن الأمر يسير وفق خطة مدروسة سلفا تأخذ بالأولويات. فقدم مجالا على مجال، وكتابا على كتاب. وكأنها ترفض أن تصلها المعرفة متأخرة أو ناقصة. إنه يشهد تنظيما على كافة المجالات يسير في سرعة واحدة متجانسة، تنتهي بين يدي القارئ مطلع كل يوم، أو كل أسبوع بجديد يكشف له عن أشكال الجديد عند غيره. وإذا صوب البصر تلقاء وطنه الذي يمتد من المحيط إلى الخليج، وجد فراغا مريعا، وصمتا ثقيلا، وتجاهل يكاد أن يكون كليا لمسألة التنظيم.

صحيح كثير منا يترجم! ولكن كيف؟ إننا نترجم في عزلة، في حيرة.. لا نجد من نتواصل معه فيم نختار، وكيف نختار. ولماذا نختار.. لا نجد من يساعدنا على تحديد الأولوية. إننا نقبل على المقال نترجمه، أو نترجم منه.. نتحاشى ترجمة الكتاب، لأنه متعب..مكلف.. من سيتولى نشره؟ هل سينتهي جهدنا.. سهرنا.. تعبنا إلى مخطوط أغبر اللون، ندسه في عتمة الخزانات الرطبة؟ هل ستثوب المؤسسة التي أشتغل بها - أو يشتغل بها غيري - إلى رشدها العلمي فتكلفني، - أو تكلفه - بترجمة هذا الكتاب، وتضمن نشره؟ إنني أحلم باليوم الذي يقف

فيه المسؤول أمامي ويقول: ترجم لنا هذا الكتاب.. إن الطلبة في حاجة إليه.. سنطبع منه كذا عددا.. بدار..

ربما كان العمل خارج التنظيمات التي تجمع عددا من المترجمين أمرا يدفع إلى العزلة، والعمل من غير هاد ولا دليل. وربما أن الهيئات الكائنة سرعان ما تتخلى عن أهدافها وما عمت أن تأسست منذ حين. إنها ترضى أن تكون وجودا من ورق. ثم لا تأبه بما رسمت من مشاريع وما خططت من أهداف.. وقد يسهل علينا حين نراجع عناوين المقاييس المدرسة في قسم الترجمة، أننا أمام قسم لن يخرج إلا طلبة لهم من الإلمام بمسائل الترجمة ما يجعلهم من عامة المثقفين، ولن يفلح أبدا في تخريج مترجمين يحترفون الترجمة في هذا الاتجاه أو ذاك.. من لغة إلى لغة أخرى..

إنني لا أزعم –فيما سأقدم- أنني سأعالج هذه المسائل جملة وتفصيلا، ولكنني أعتبر كلمتي هذه، دعوة إلى السادة الأساتذة للمساهمة في هذا المشروع الضخم الذي لا تقوم أمة إلا به، ولا يدرك السبق إلا فيه. دعوة للمناقشة المثمرة، للتوجيه السليم.. حتى نضع اليد على الأهم والمهم فيما نختار ونترجم.. على ما نقرر وندرس..

لقد عالجت مادة هذا الكتاب على النحو التالي:

1- الفصل الأول: تحولات النص بين التلقي والترجمة.

وقد عقدت هذا الفصل أولا ليكون إطلالة على حقيقة النص الأدبي ماهية ووجودا. حتى يكون المترجم على بينة من أنه سيعالج مادة شديدة المراس، كثيرة الوجوه، متعددة المرايا، وأنه لن يفلح أبدا في المسك بها إلا إذا عرف كنهها، وخبر مادتها، وأدرك من طبيعتها ما يجعله في حذر مستمر إزاءها. ومن ثم كان لزاما علي أن أشق طريقا في علم النص لأقف على مشكِّلات النص الأدبي، حتى إذا استتب الأمر، ناقشت مسألة الترجمة

والتعريب، وما المراد بالتعريب.. هل هو في المصطلح وحده، أم أنه نشاط يقابل الترجمة، وعلم يداخلها ليكون له من الوجود ما يتجاوز به حد الترجمة ذاتها، فنقول: ترجمة وتعريب فلان؟..

2- الفصل الثاني: الصوت والخطاب. ممتنعات الترجمة.

يقوم هذا الفصل بمناقشة قضية من أخطر القضايا في اللغة العربية. تلك التي تتصل بدلالة الأصوات داخل الكلمة ذاته. ذلك أن الصوت في اللفظة الواحدة يعمل على توجيه الدلالة إلى جهة معينة، وكأن المعنى ما اتصل بهذه الكلمة إلا من جهة هذا الصوت وحده. ومن ثم يكون من المتعذر ترجمة هذا الصوت في لغة أخرى والمحافظة عليه ذالا كما كان في اللغة العربية. وقد مثلت لذلك بكثير من الشواهد التي تعزز هذا المذهب في القول بامتناع الترجمة في هذا الباب، اللهم إلا قول المعنى في اللغة الهدف بطريقة تضمن قدرا معتبرا من المقاصد الدلالية المتوخاة في اللغة الأصل. وهو الأمر الذي يصدق في الاتجاهين معا.

3- الفصل الثالث: التداولية ومقاصد الخطاب الأدبي.

كانت الالتفاتة إلى التداولية ومقاصد الخطاب الأدبي من المحطات الضرورية للبحث، ذلك لأن الفعل الترجمي في حقيقته إنما هو نقل مقاصد المؤلف إلى القارئ في اللغة الثانية. ومن ثم كان على الترجمة أن تسعى دائما إلى التثبت من مقاصد المؤلف تثبتا يكاد يكون يقينيا حتى تتحاشى تهم الخيانة التي ألصقت بها. ومن ثم كانت المقاربات الأخرى التي تعدد القراءة والمعنى، وتجعل من المقصد الواحد مقاصد متعددة، من المقاربات التي تضر الترجمة ولا تنفعها، بل تجعلها عرضة لانتهاكات متعددة، تفتح عليها أبواب الاتهام. صحيح أن ما قلناه في الواحد المتعدد سليم من الوجهة العملية شريطة أن لا يغيب قصد المؤلف أولا. فإذا اعتمدنا مقولات القراءة المفتوحة، والمؤلف الميت، والأثر

المفتوح، فإننا نوقع بالفعل الترجمي –في الحقل الأدبي على الأقل- في متاهات الظن الواسعة. ومن هنا كانت التداولية، وكان الحديث فيها عن المعنى، وعن كيفيات نشأته وتكونه، وعن طرق وصوله إلى القارئ/المترجم.

4- الفصل الرابع: إشكاليات النص القرآني بين التفسير والترجمة.

القرآن الكريم كتاب الله المتعبد به، فيه خطابه إلى البشر كافة، فيه مقاصد الشرع.. من هذا الباب كان على ترجمات القرآن الكريم أن تختار بين ترجمة التفاسير وبين ترجمة النص ذاته! غير أننا ندرك جيدا أنه يتعذر عليها ذلك تعذرا يكاد يكون شبه مطلق، وليس أمامها سوى مراودة التفاسير، محاولة نقل المقاصد بصدق وأمانة. وقد اخترت أن يكون حديثي عن كتاب ل"حدروق ميموني" راجع فيه عددا من ترجمات القرآن الكريم إلى الفرنسية، واكتشف فيها من المزالق ما يشوه العقيدة، ويفوت الفهم السليم عن الله عز وجل. قدمت للكتاب بحديث عن التفسير والتأويل على مستوى اللفظ والنص. وبينت شروط التأويل والمؤول. ثم اقتطفت عددا من الأخطاء التي ارتكبت على سبيل التمثيل فقط، تاركا للقارئ الكريم العودة إلى ذلك الكتاب القيم.

5- الفصل الخامس: النص الشعري وجدل الترجمة والتعريب.

ومن القرآن الكريم إلى الشعر.. من التفسير إلى التعريب.. فإذا كنا قد رأينا أن ترجمة القرآن الكريم لابد أن تكون في التفسير، فإن التعريب يصلح للشعر أساس - التعريب الذي يقع على العبارات والجمل، لا التعريب الذي يقع على المصطلحات- فيعيد استكتاب التجربة الشعرية من أساسها

أصلا. وكأن المترجم -في هذا الحال- يتقمص ذات الشاعر الأول ليعيش التجربة قريبا مما عاشها الأول، ثم يعيد إخراجها من جديد في لغته. وقد عرف تاريخ الأدب العربي محاولات جيدة، كان لها تأثير في الأدب العربي. إنها الحقيقة التي تجعل من مترجم الشعر شاعرا ضرورة. ولهذا السبب بالذات قمت بفحص ترجمة لنص شعري فرنسي، وكشفت عن الأخطاء والتشوهات التي لحقت النص المترجم، حاولت عرضها في جداول لتكون واضحة أمام عيني القارئ.

6- الفصل السادس: النص الصحفي. مقاصد الكتابة ومراميها:

ربما كانت النصوص المنشورة في كبريات الصحف اليوم، تشكل المادة الأكثر استهلاكا في عالم بات قرية صغيرة تعصف بها الأحداث الجسام بين اليوم والليلة، وباتت معها تعاليق كبار الصحافيين تتجاوز الصحيفة الواحدة في البلد الواحد إلى عدد من الصحف في بلدان مختلفة، تتعدد لغاتها، وتختلف ثقافاتها. مما دفع ببعض الصحف في العالم العربي إلى توشية بعض أبوابها بكثير من المقالات المترجمة من هذه الجريدة أو تلك، أو من هذا التيار أو ذاك.

لذا عقدنا هذا الفصل لنتحدث عن النص الصحفي كتابة، وعن مراميه، وكيف تدرك خلفياتها قبل الترجمة وبعدها. والنص الصحفي يختلف في مقاصده عن النص الأدبي اختلافا جوهريا وإن كان يشترك معه في بعض التقنيات وحسب.

7- الفصل السابع: الترجمة النظريات والتاريخ.

إنه الفصل الذي مارست فيه الترجمة عمليا، وجعلته لمقال في علم الترجمة، يعرض نظرياتها وتاريخها. أردت أن يكون فاتحة لنصوص مترجمة أخرى تليه، كما أردت أن يجد فيه

القارئ شيئا من رؤية الآخر لفعل الترجمة غير الذي قلته في هذا الكتاب. وقد اقتطفته من دائرة المعارف الفرنسية لتسهل على القارئ العودة إلى النص الأصل.

8- **الفصل الثامن: سر الإبداع الفني.**

إنه فصل من كتاب ستيفان زفيغ "الرسائل الأخيرة" نص رائع على قدمه، فيه حديث عن سر العملية الإبداعية، عن نشأتها، عن المسالك التي تسلكها قبل أن تكون أثرا فنيا يقبل عليه الناس.

ترجمت هذا الفصل ليعلم القارئ أن النص الذي يقبل عليه ترجمة ليس موضوعا فقط، وإنما هو جزء من إنسان.. بل إنسان في لحظة من العمر، في حيز من الزمان.. فالتعامل معه لابد وأن يكون من قبيل التعامل مع القطعة الأثرية ترفقا، وحبا، وحرصا.. إننا نقلب فلذة من الفلذات بين لغة وأخرى. وحرصت على أن لا يكون عملي فيه ترجمة وحدها بل ترجمة وتعريبا بالمفهوم الذي عرضت من قبل. والتعريب فهم واستيعاب ثم إخراج مستجد.

9- **الفصل التاسع:القارئ الجيد.. الكاتب الجيد.**

إن الإبداع الفني مثلما يتطلب مبدعا جيدا.. قادرا.. عبقريا.. فإنه في المقابل يتطلب قارئا جيدا. إنه الفصل الذي استحسنته من كتاب فلادمير نابوكوف، فأردت أن أقدمه للقارئ في نهاية هذا الكتاب ليكون على بينة من الحقيقة التالية: إننا إذا طالبا المبدع أن يكون جيدا، مجيدا، فإنه يتوجب علينا في المقابل أن نكون قراء جيدين. ذلك ما يقدمه الفصل في لغة سهلة سلسة، واضحة الأهداف.

هذا جهد متواضع أردت له أن يثير فضول القارئ والدارس إلى مسائل الترجمة، فيما يتصل بالأدبي منها خاصة.

إن أصبت فمن اللّٰه وإن أخطأت فمن نفسي، وأسأله أن يجعل هذا الجهد خالصا لوجهه، والحمد للّٰه أولا وأخيرا.

الفصل الأول

تحوّلات النص بين التلقي والترجمة.

- **تمهيد:**

يستفيد اصطلاح "ترجمان" من الحيثية الدينية التي عرف فيها ضربا من الخصوصية التي رفعته لأن يكون "هيئة" عارفة تقع داخل اللغة الواحدة، تدرك فيها من الدقة والظلال والدلالات، مالا تدركه غيرها. بل قد تضيق الدائرة أكثر حين يصبح "الترجمان""هيئة"داخل النص الواحد. وكأن "الترجمان"- في هذه الحال- استطاعة خاصة يتولاها آحاد من الناس، يدركون من مقاصد النص مالا يدركه الآخرون. بل يخول لهم الاتصاف ب"الترجمان" تصدّر مكانة المرجع الذي تؤول إليه كل محاولات الفهم.

لقد كان دعاء رسول اللّه e لابن عباس t (اللهم فقه في الدين، وعلمه التأويل)([1]) مدعاة لرفع "عبد اللّه بن عباس" — عند السلف الأول- إلى مصاف الترجمان والتلقّب به، وكأن الجمع بين الفقه والتأويل في حديث الرسول e تمكين لعبد اللّه بن عباس، وبلوغ لدرجة الترجمة.

وإذا تحقق هذا الفهم، كانت الترجمة عملية لا تقع خارج اللغة الواحدة ، وإنما داخلها، بل قد تختص بالنص الواحد. فتدرك فيه مالا يدركه الخاصة من الناس. وكأن الترجمة- - الحال هذه- لون من العرفان، يحققه الفقه من جهة، والتأويل

1- حدثنا حسن بن يونس، حدثنا زهير أبو خثيمة، عن عبد الله بن عثمان بن خثيم، عن سعيد بن جبير،عن عبد الله بن عباس،أن رسول الله e وضع يده على كتفي،أو منكبي (شك سعيد) ثم قال: اللهم فقه في الدين، وعلمه التأويل. رواه أحمد في مسنده تحت رقم:2274.

من جهة ثانية. إذ الفقه "هيئة" تُدرك من خلا لها جزئيات الموضوع وارتباطاته المختلفة نسقا وسياقا في آن واحد. فالفقه ضرب من الفهم يتجاوز حدود الإدراك الواضح للمسائل ، إلى إدراك دقيق بنواز لها وتقاطعاتها الجلية والخفية. ومنه كان الفقه مناط التشريع ، أما التأويل، فهو"هيئة"أخرى تتمتع بقدرة عجيبة على المطاوعة والترجيح. يكون الفقه بحاجة إليها أيما حاجة. لأنها السبيل التي تعمل على توسيع مجال الحركة داخل المعنى الواحد في محيط الدلالة المحتملة.

إن اقتران الفقه والتأويل في حديث الرسول e يعطي للترجمة أبعدا تكوينية ومعرفية ، يحسن بنا التوقف عندها ، عندما نحاول تحديد مفهومنا الخاص للترجمة . إذ هي – الساعة- ليست نقلا من لغة إلى لغة أخرى، وإنما هي نقل من مستوى إلى مستوى، ومن فهم إلى فهم داخل اللغة الواحدة على أوسع تحديد ، وداخل النص ذاته على أضيق تعيين. فالترجمة – إذن- هي ارتفاع بالمتلقي إلى مستوى النص في مجال اشتغال الفقه والتأويل معا. ومعلوم أن مجال اشتغا لهما معا مقصور على آحاد من الناس، يكون اضطلاعهم به قائما على الاستطاعة والاقتدار. أو بتعبير الأقدمين قائما على "عدّة وهبية"وأخرى "كسبية".([1])

1- آليات الترجمة، حدّ العلم وأدواته:

إننا إذا تابعنا الطرح التراثي لمفهوم الترجمة ، كما عرضناه عند السلف من خلال الفقه والتأويل، فإننا نؤكد – قبل المضي بعيدا- أننا لا نريد من الفقه مسائله الفقهية ، ولا من

[1] -أنظر ابن القيم الجوزية.التفسير القي:82.208.438.(ت) محمد حامد الفقهي.دار الباز.مكة المكرمة.1393ه 1978م.

التأويـل تخريجاتـه المختلفـة عنـد هـؤلاء وهـؤلاء، وإنمـا نريـد "الهيئـة"الـتي يشـيعها اصـطلاح الفقـه والتأويـل، وارتباطهـا بـالفهم باعتبـاره آليـة فـذّة في إنتـاج المعنـى البعيـد المستعصـي علـى الخاصـة من النـاس ، بله العامة منهم.

لقـد حـاول علمـاء التفسـير تقـنين "العـدة" الـتي يتحلـى بهـا "الترجمـان/المفسـر" مسـتفيدين مـن المعـارف الناشـئة في اللسـان العربـي، والـتي مـن شـأنها أن تكشـف عـن ميكـانيزمـات عمـل اللغة، وكيفيات إنتاجها للمعنى، وسبل توصيلها للمقصديات عبر اللفـظ، والعبـارة، والإشـارة، والرمـز.. وغيرهـا مـن قنـوات الدلالـة والتبليغ. مؤكدين على ضرورة وجود كل عنصر منها. خاصة وأن المتصـدّر لهـا سـيواجه الـنص المقـدس، المتعبـد بـه. ولـذلك عـددوا عناصرها تعـدادا فيـه كـثير مـن الحيطـة والحـذر، فكانـت علـى النحو التالي:

1.1. العدّة الوهبية: وهـي ما ارتبطت في خبر "ابـن عبـاس" بـدعاء الرسـول e مادامـت "هبـة " مـن الله U يخـص بهـا مـن يشـاء من عباده، لأنها :« الإ لهام الصادق الذي هو ثمـرة الترقـي في منـازل العبوديـة والإخــلاص في الأعمــال » ([1]). ذلـك لأن "ابــن القــيم " يعطي للإ لهام صفة "القرب"حين يقول:« .. والإ لهام لايكون إلاّ في مقام عتيد، يعني مقام القرب والحضور.. الإ لهام موهبة مجـردة لا تنـال بكسب البتـة.» ([2]) وكـأن "العـدة الوهبيـة" "هيئـة "لا تقصـد لـذاتها ابتـداء، وإنمـا هـي ثمـرة عمـل ومكـابدة ومعـاودة، يصـطلي

[1] - صبري متولي. منهج أهل السنة في تفسير القرآن الكريم.ص:117. دار الثقافة و النشر والتوزيع.1986. القاهرة.

[2] - ابن القيم .م.م.س.ص:45.

بنارها العاملون إلى درجة من الخلوص والطهر. فتكون لهم تتويجا ربانيا خاصا.

وإذا نحن نقلنا **العمل**، و**المكابدة**، و**المعاودة**، من مجا لها الديني ، إلى مجال المعنى والدلالة، كانت أشبه شيء ب**المعاشرة** التي تفضي إلى **الدربة** و**المراس**، الذي يذلل الصعاب، ويمهد المسلك، ويتيح لصاحبه من المخارج مالا يتاح لغيره. وهي بعد – في حال الترجمة التي نعنيها اليوم- ضرب من الاستطاعة العملية ، ولون من الحضور البديهي للمتقابلات الدلالية في اللغتين. وما نستخلصه من فهم السلف للعدة الوهبية هو العمل والترقي، الذي من شأنه تحويل المكتسب إلى ضرب من العادة التلقائية التي تتصرف في بعض تطبيقاتها إلى ما يشبه البديهة الحاضرة، والموهبة المسعفة.

2.1. العدة الكسبية: يجعلها أهل التفسير قائمة في ضرورات ثلاث، تتدرج من البنى الإفرادية، فالتركيبية ، إلى القضايا السياقية التي تقع خارج النص ذاته، والتي تنسج حيثياته المختلفة ، من نشأة، وتطور، وتقاطع.. وغيرها. نحاول عرضها على النحو التالي:

1.2.1- العدة الضرورية للنظر في المفردات:

- **علم اللغة**: وهو يفيد في معرفة المعاني التي وضعت الألفاظ المفردات بإزائها (الوضع والاصطلاح).
- **علم التصريف**: يفيد في معرفة ا لهيئات والصيغ الواردة على المفردات الدالة على المعاني المختلفة (المورفولوجيا).
- **علم الاشتقاق**: يفيد في معرفة رد الفروع إلى أصو لها في اللغة.

2.2.1- العدة الضرورية للنظر في التراكيب:

- **علـم النحـو**: يفيـد ـ في معرفـة التراكيـب مـن حيـث الإعراب ، ومن حيث ما دل عليه المركب بحسب الوضع.
- **علـم المعـاني**: يفيـد ـ في فهـم التراكيـب الـتي تختلـف باختلاف مقتضى الحال ـ في أساليب البلغاء.
- **علـم البـديع**: يفيـد ـ في معرفـة التراكيـب مـن حيـث الفصاحة اللفظية والمعنوية.

3.2.1- العدة الضرورية للنظر ـ في القضايا :

- **الأحـرف والقـراءات**: يفيـد ـ في معرفـة طريقـة الـتلاوة والأداء.
- **أسـباب النـزول.المكـي والمـدني.الناسـخ والمنسـوخ. المحكم والمتشابه. علم الإعجاز. أصول الفقه. الفقه.**([1])

ولـيس غرضـنا مـن هـذا العـرض، بسـط أدوات التفسـير وعدة المفسر، وإنما الغرض كله ـ في بيـان مفهـوم "الترجمـان "الـذي لُقّب بـه "عبـد الله بـن عبـاس"دون أن نـزعم أن الصـحابي الجليـل **t** كـان علـى علـم بهـذه التفريعـات المعرفيـة الـتي لم تنشـأ إلاّ ـ في أعصـر تاليـة . وإنمـا أخـذت"هيئـة الترجمـان "المفسـر" عنـد علمـاء السلف بعدا خطيرا ، استتنوا لها - من أجله- مثل هذه الشـروط الضـرورية لحصـر الفعـل ـ في طائفـة مـن ذوي التأهيـل الخـاص. وإذا حاولنا الاستفادة من هذه الشروط ـ في حقـل الترجمـة اليـوم ، كـان علينـا أن نسـتفيد منهـا "شـكلا". والاسـتفادة مـن "الشـكل" هـي عمليـة تحويـلٍ للشـروط مـن مجـا لهـا المخصـوص - **-**مـع بعـض التحـوير- إلى مجـال النشـاط المـراد تحقيقـه. عنـدها يكـون مـن الضـروري الاحتفـاظ بالعـدة اللسـانية كاملـة بعلومهـا السـتة : لغـة،

---

[1] - أنظر صبري متولي. م.م.س.ص:116.117.118.

وصرفا، واشتقاقا، ونحوا، ومعان، وبديعا، مادامت مناطا للنظر الداخلي في بنية النص واشتغاله الدلالي. أما "شكل" القضايا فمتروك لكل "نص" يحدِّد موضوعه، وموقفه، ولون القضايا وطبيعتها التي تناسبه.. ومن ثم تساعد على فهمه وفقهه.

فإذا كان التفسير - ترجمة النص داخل اللغة الواحدة- يفرض على القائمين عليه مثل هذه الشروط والاحترازات، فمن باب أولى أن تكون عين هذه الشروط فاعلة في "الترجمة "التي يُراد منها نقل "النص"من لغة إلى أخرى. بيد أن اصطلاح "نص"يثير في حقل الترجمة خصوصا، والحقل الأدبي عموما جملة من التساؤلات، تتصل بتحديده "ماهية" ، وتعيين وجوده "مادة".

2 - علم النص، الماهية والوجود:

يقيم "جيروم ستولنيتز" وجود الأثر الفني - عموما- على ثلاثة أركان، تمثل الأبعاد الثلاثة للظاهرة الفنية على مستوى الماهية والوجود، وهي : **المادة**، و**الشّكل**، و**التّعبير** (المعنى). وهي تقسيمات نظرية لاوجود ولا كينونة لأحدهما منفصلا عن الآخر. وكأنّ الأبعاد الثلاثة تقيم للظاهرة الفنية وجودها في الزّمان والمكان. وكلّ محاولة للفهم تعتمّد الفصل الإجرائي بينها تراهن على فقدان **الوحدة والكلّية**، وهما خاصيتان جوهريتان لتمييز الأثر الفني، وتمكينه من بعده الثالث (التّعبير).

بيد أنّ التّفكيك شرط ضروري لإدراك الأثر، وتمييز عناصره. ذلك أنّ الأثر ليس معطى بسيط التّشكيل، واضح التّلافيف، وإنّما هو كليّة شديدة التّعقيد، تتبادل عناصرها علاقات غاية في الدّقة، لا تشهدها اللّغة ولا النّسيج الأسلوبي، بقدر ما تحتفل بها العلامة والرّمز، خارج هيمنة المدلول. وكلّ

رفض للعمليات التّشريحية، بدعوى صون الوحدة والكليّة، معناه السّكوت أمام الأثر، مادمنا عاجزين عن الحديث عنه، وعن عناصره، وروحه، ومراميه، دفعة واحدة .

ويشير "ستولنيتز" إلى عورة أخرى من عورات التّفكيك، عندما يعتقد التجريد أنّ العنصر - معزولا عن بقيّة العناصر- له عين القيمة والدّلالة التي هي له في نسق البنية الكليّة للعمل[1]. مادام الفحص الدّلالي والجمالي يؤكدّ أنْ ليس للعناصر من قيمة دلالية وهي معزولة عن أي بناء، بل هي مجرّد عناصر بناء، شأنها شأن الحروف، أو ما يدعوه النّحاة بأحرف البناء، في مقابل أحرف المعاني، وهم يقصدون الوحدات الصّوتية الخالية من الدّلالة تقع في متناول يد المبدع يصوغها في هندسة شاملة للأثر الفني. غير أنّ الدّارس بين تهمة السّكوت أمام الأثر، و"مغالطة التجريد الباطل "[2]، والمسك بأوصال ممزّعة، خالية من كلّ قصد - يشعر بعظم المسؤولية التي ينوء بها كاهله، ومن ثمّ يحتاط في كلّ خطوة، وفي ضميره حقيقة الوحدة والكليّة الدّالة للأثر، التي حاولت الدّراسات الوصفية تبديدها تحت دعاوى الموضوعية والاستقصاء العلمي. جاعله من الأثر الفني " شيئا" لاوجود له خارج ذاته البتّة، على الرّغم من أنّ الأثر الإبداعي ليس ذلك الجسد "CORPS" المادي وحده. وإنّما هو علاقة بين طرفين، تتحدّد معطياتها بعيدا عن المكتوب، في مسافة ما بين المبدع والمتلقّي، في إطار من الزّمان والمكان.

---

[1] - أنظر جيروم ستولنيتز. أنظر جيروم ستولنيتز. النقد الفني ص: 323.(ت)فؤاد زكريا. الهيئة المصرية للكتاب. 1981.

[2] - م.س.ص323.

ذلك:« أنّ نفس النّص لا يشتغل بنفس الطريقة حين ينتقل إلى أنسقة جغرافية، وسياسية وإيديولوجية مختلفة عن أنسقته الأصلية، وأنّها لا تنتج نفس القراءات، حين يقرأها ويؤوّ لها أشخاص مختلفون لغويا، وعمرا، واجتماعيا، وثقافيا» [1] وكأنّ الأثر يتحدّد عبر "المنظومات القرائية " التي تعالجه. فوجوده معزولا عن فعل التلقّي، يجعله في غياب، كما قال "سارتر" " J.P.SARTRE" واصفا هذه الوضعية بأنّ العمل الأدبي :«خذروف عجيب لا وجود له إلاّ في الحركة، ولأجل استعراضه أمام العين لابد له من عملية حسيّة تسمّى القراءة، وهو يدوم مادامت القراءة، وفيما عدا هذا لاوجود سوى لعلامات سوداء على الورق» [2].

ولن يكون الأثر الفني : مادة، وشكلا، وتعبيرا، متضمنا في نسق الأساليب، ولكنّ الأثر. بالرّغم من الحاجة إلى التّفكيك، يتجاوز هذه الأركان كلّها إلى تمظهرات تتعدّد بتعدّد المنظومات القرائية. لقد رأى " تودوروف" T.TODOROV أنّ النّصوص :« لا تصف عالم الكاتب، ولكنّها تصف هذا العالم وقد تحوّل »[3]. ذلك أن النّص المنجز لم تعد لغته تحمل صور العالم التي نسجها خيال المؤلّف، ولوّن عناصرها، وحدّد أحجامها، ولكنّها صارت مرهونة بمخيّلة جديدة، تقيم فيها الإطار الكلّي فقط، وتتحرّر في تشكيل الجزئيات بحسب

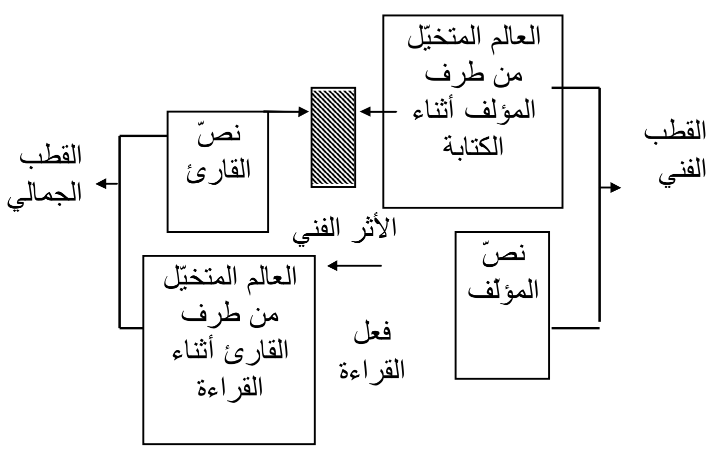
---

[1]-- رشيد بن حدو. قراءة القراءة. ص: 18 مجلة الفكر العربي المعاصر 48.49 جانفي 1988..

[2] - سارتر. ما الأدب ؟ ص: 49. (ت) محمد عينمي هلال. دار العودة. بيروت (دت).

3-T. TODOROV. Cité par. Christiane Achour et Simone Rezoug. Convergences Critiques. Introduction à la lecture du littérature p:19.

معطياتها المعرفية الخاصة، فيتشكّل من ذلك عالم جديد يغاير كليّة عالم المؤلّف ويفارقه. وكلّما عدّدنا القراء، وعدّدنا الأزمنة، كلّما تعدّدت هذه العوالم وتنّوعت. نحن - إذن- أمام نصين : نصّ المؤلّف والعالم المتخيّل الذي صاغه، ونصّ القارئ والعالم الجديد الذي تولّد عنه، يمثل الأول قطبا فنيا، فيما يمثّل الثّاني قطبا جماليا، نحاول عرضه في هذه الرّسمة.



3- . أركان العمل الفني :

أمّا وقد حدّدنا تصوّرنا المبدئي - وليس النهائي للأثر الفني- فإنّنا نعود مع "ستولنيتز" للبحث في الأركان الثّلاثة : المادة، والشكل، والتّعبير، لبيان الخاصية البنائية المعقدّة. كما نبيّن أنّ فعل القراءة يتجاوز مهمّة الفهم إلى **الاكتشاف** و**الانتخاب** و**إعادّة التشكيل**، وكلّها خطوات تنصبّ على جملة الأثر، أي تصيب أركانه في ذات الآن، في تقاطعها. وتفاعلها. لذلك كانت القراءة اكتشاف، ثم انتخاب حتى لا يضيع الجهد في زحمة العناصر والعلاقات، ثمّ التّركيب كخطوة نهائية - في كلّ

شوط قرائي- لإنتاج نصّ القارئ الذي تحدّث عنه "تودوروف" من قبل.

1.1.3. المادة : يسمى "ستولنيتز " المادة " وسيطا" "Medium" يقع بين " الرّغبة" و"الفعل" . ذلك أنّ الرّغبة تحدّد المرامي، وتبيّن ا لهيئة التي يصبو إليها العمل الفنّي، والفعل إنجاز وتحقيق لها تدريجيا في المادّة. إلاّ أنّ للمادّة "إكراهات" قد تعدّل من الهيئة، وتتدخّل بشكل أو آخر في صورتها النهائية. لذلك يلتفت "ستولنيتز" إلى طبيعة المواد التي يتعامل معها كلّ من الموسيقي، والرّسام، والنحّاة، وهي مواد تفتقر إلى البعد الزّمني، فلا ترتبط بماض، وليس لها من مرجعية تختزن دلالة ما، بل الحجر، والصّوت، واللّون، كلّ منها خال تماما من السّابقة الدّلالية، فلا يخشى الفنان أن يتسرّب إلى عمله منها شيء يشوّش على المقصد الدّلالي الذي يتوخّاه، كما أنّها من ناحية أخرى محدودة العدد، منظمة في درجات محدّدة المعالم .

بيد أنّ الوسيط الأدبي، يفتقر إلى ذلك الصّفاء والتنظيم، ويعود امتداده الزّمني إلى ماض يتشبّع بالدّلالات والاستعمالات، التي تتراكم فيها المقاصد بحسب القيم التعبيرية السّائدة في كلّ حين، فلا يصفو الوسيط - أبدا - من شوب الماضي وحمولاته الدّلالية، فيبدو الوسيط وكأنّه " ملّوث" يتوّجب على الأديب العمل على تخليصه من شوائبه، وبعثه من جديد في دلالة مفترعة تعيد له توهّجه وجاذبيته. وهو من جهة أخرى أقدر الوسطاء على إنارة الإحساس، وتجميع خصائص الوسطاء الآخرين. لأنّه في مستطاع :« اللغة، بفضل معانيها التي لا تعرف حدودا، أن تثير

إحساسات المذاق، واللّمس، والرائحة »[1]، كما تمتلك الألفاظ ظلالا تستمدّها من ناحيتين:« مما وراء الشّعور، من الذكريات والصّور التي صاحبتها في تاريخها الشّخصي والإنساني على مرّ الزّمن الطويل ... ومن ظلا لها، وهي في نسق كامل »[2].

بل إنّ خاصيّة الوسيط اللّغوي لا تتوقّف عند الظّلال المرتعشة، وإنّما في استطاعة الألفاظ خلق جو من الإيهام الذي تتهيّأ معه الأحاسيس الخاصّة، كاللمس، والرائحة، والرّاحة، والانبساط .. بل كلّ ما يعمر الحياة من عواطف، كما إنّ للألفاظ خاصية التّجسيم والتّشخيص اللّذين :« يتعمقان بناء اللّغة، وضمائرها، وأفعا لها، وصفاتها التي ترد علينا ورودا طبيعيا لا شيّة فيه من صنعة أو أناقة »[3].

إنّ السّيمات التّعبيرية التي تكتنف اللّفظ، تجعل من هذا الوسيط أداة أكثر فاعلية في تشييد العوالم الفنيّة، وإبراز الخصائص الجمالية للموضوع، لأنّ من شأن اللّفظ داخل العبارة أن يجعل اللّغة "تتبخّر" أثناء الفعل القرائي لتصنع ظلال العالم المتخيّل. وكأنّ اللّفظ ينقلب عند القراءة شيئا، أو إحساسا، أو تجسيما أو تشخيصا، أو ما شئنا من المعاني.

إنّ المتلقّي لا يأبه باللّفظ إلاّ ريثما يقرأ، ثم يلتفت إلى ما يشع وراءه من أفكار ومعان. ولقد أشار علماء العربية القدامى إلى "شرف" هذا الوسيط لا لميزة فيه وحده بناء، ولكن لفائدته الدّلالية، يقول "ابن جني" :« اعلم أنّه لمّا كانت الألفاظ للمعاني أزمّة، وعليها أدلّة، وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصّلة،

---

1 - جيروم ستولنيتز. النقد الفني..م .م. س. ص: 334.

2 - سيد قطب. النقد الأدبي. أصوله ومناهجه. ص: 70. دار الشروق. (دت).

3- مصطفى ناصف. الصورة الأدبية ص: 135. دار الأندلس. 1981. بيروت.

عنيــت العــرب بهــا ، فأولتهــا صــورا صــالحة مــن تثقيفهــا وإصلاحها »[1].

ولم يعدّد "ابن جني "صفات" الألفاظ إطنابا ، ولكنّه يدرك جيدا كيف يكون اللّفظ زماما للمعنى يمسكه بكلتا يديه! ومتى يكون عليه دليلا فقط، يشير إليه من بعيد! وكيف يكون موصلا ، وما هي المسالك التي يسلكها للوصول! ثمّ كيف يحصّل المراد ! وما هي درجة التّحصيل ! وهل المراد هو قصد المؤلف أم قصد الألفاظ والتّركيب فقط!

إنها حالة من المجاذبة تدور وقائعها بين اللّفظ والمعنى **شدّا** ، و**إشارة**، و**إيصالا** ، و**تحصيلا**... وهي حركات إذا رفعناها إلى حالات التّلقي، ألفيناها صادقة الوصف، بيّنة النّعوت تعطي للنّص إزاء المتلقّي عين المجاذبة القائمة بين اللّفظ والمعنى، فيها من **الشدّة**، و**التّعسف**، و**الإكراه**، و**المطاوعة**، و**العنت** ما فيها ... لقد أكدّ "ميشال شارل" M.Charles " على أنّ القراءة :« تشترط من القارئ صفات خاصة :الجرأة، الضّراوة، المنطق، التّوتر العقلي، التحدّي »[2]

لقد كانت المعاني الحافة التي تثيرها شهادة "ابن جني" تحبل بالصّفات التي عدّدها "م.شارل" مادام فعل القراءة يتوقّف ابتداء على استنطاق اللّفظ أولا ، لذلك سارع البلاغيون القدامى إلى استنان الشّروط لجودة اللّفظ، يتعهّدها المبدع عند اختيار ألفاظه، وقد انتهت عند " ابن سنان الخفاجي " في ثماني خصائص للتّدليل على سرّ الفصاحة في البلاغة القديمة (*)

---

[1] - ابن جني. الخصائص..ج1. ص:312. (ت)' تحقيق محمد علي النجار. مطبعة دار الكتب المصرية. ط2. 1952.

[2] - MICHEL Charles. Rhétorique de la lecture. Op. Cit. p: 15

(*)1- أن لايكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج.

2.1.3. الشّـكل : وجـدت الدّراسـات الجماليـة في "فلسـفة الفـن" أنّ الحـديث عـن الشّـكل، وإقامتـه مفسّـرا للإبـداع الفـني، قطيعة مـع الاعتقـادات والحيـاة جميعـا. ذلـك أنّ الاهتمـام بالشّـكل علـى هـذا المسـتوى مـن الفهـم يلغـي كافـة الاعتقـادات الجماليـة القديمـة، ويـرفض كـلّ التفاسـير الـتي قامـت علـى المحاكـاة، والتّعبير، والانفعال، والإ لهام. فهي من هذا الوجه قطيعة فعليـة مـع الماضـي الفـني، وفكـره، والتمـاس لسـبيل جديـدة يُنظـر منهـا إلى العمـل الفـني. كمـا أنّـه قطيعـة مـع الحيـاة وأشـكال عيشـها، وعواطفهـا، وأحاسيسـها، وأفعـا لهـا، وموضـوعاتها. لأنّ الفـن في اعتقادهـا:« غـير مكلـف بترديـد الحيـاة، أو الاقتبـاس منهـا. وقـيم الفـن لا يمكـن أن توجـد في أي مجـال آخـر مـن مجـالات التّجربـة البشرية».[1]

لقـد غـدا الموضـوع - أي موضـوع- مجـرّد تعلّـة لقيـام الشّـكل. وهـو موقـف وحّـد - مـن حيـث القيمـة - بـين الموضوعات، فلم ير لها من فضيلة سوى قيامها مشجبا يعلّق عليـه الشّكل. وبدا هذا الشّطط واضحا في فن الرّسم مع نهاية القـرن التاسـع عشـر وبدايـة القـرن العشـرين، مـع « ديغـا "DEGAS ،

2- أن يلتمس في تأليف اللفظة في السّمع حسن وذوق.
3-أن لاتكون الكلمة متوعرّة و خشنة.
4- أن لايكون الكلمة ساقطة عامية .
5- أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح، غير شاردة
6- أن لا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره.
7- أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف.
8- أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل.

[1] - جيروم ستولنيتز. م. م. س. ص :195.

و"سيزان" CEZANNE"، و"رودان ""RODIN"، بل ارتبط الاهتمام بالشّكل مع حالة امتعاض من الواقع، وتخل عن المسؤولية.

وكان الإغراق في الشّكل تعبيرا عن عدم تبعية الفنان للواقع، وعن عدم مسؤولية الفن أمام الحياة. وهي صورة تعطيها خيبات العصر المتكرّرة، وتهاوي القيم، وفقدان حرارة العيش، تفسيرها الصحيح. لقد أرجع "تودوروف"T.TODOROV " الأصول الجمالية للمدرسة الشّكلية إلى منابع رومانسية ألمانية، انفصلت فيها الذّات عن الواقع انفصالا كليّا. وتجرّدت من تبعاته.

لذلك يقول "جاكوبنسكي"JAKOUBINSKI:« إذا كان الفن التّشكيلي تشكيلا لمادة التّصورات البصرية ذات القيم المستقلة. وإذا كانت الموسيقى تشكيلا للمادة الصّوتية ذات القيمة المستقلة، والكوريغرافيا "CHOREGRAPHIE" تشكيلا للمادّة الحركية ذات القيمة المستقلة، فإنّ الشعر هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة».[1] ويتساءل "تودوروف" عن الأشكال الألسنية التي تتيح لهذه الوظيفة أن تحقّق؟ بناء على أي شيء يجري التّعرف إلى لغة تجد غايتها (قيمتها) في ذاتها ؟ ولا يجد من جواب عن اللّغة التي لا تحيل على شيء خارجها إلاّ:« اللّغة المختزلة إلى مادّتها وحسب، إلى أصوات، أو أحرف، إنّها اللغة التي ترفض المعنى »[2].

ومهما يكن من تبرير إيديولوجي لمثل هذه المواقف، واستحضار أوجه القهر التي صرفت الجهود النقدية عن الموضوع، عن المعنى، إلى الشكل، فإنّ روح التّخلي عن المسؤولية والارتقاء

---

[1] - تودوروف. نقد النقد. رواية تعلم. ص:25. (ت) سامي سويدان وليليان سويدان. دار الشؤون الثقافية العامة. ط2. 1996. بغداد.

[2] - م. س.. ص : 25.

بالفن إلى نقاء التّجريد بعيدا عن وحل الواقع، يبقى الدّافع الواضح لمثل هذا الجنوح .

لا يسلم التّطرف أبدا من الإغراق وسحب الجزئي على الكلّ، وتحويل المقولات عن أغراضها التي جُعلت لها إلى مبتغايات أخرى تتمدّد معها، فتكون تفسيرا كلّيا للظاهرة. كذلك أريد للشكل أن يكون المبدأ والغاية في الإبداع الفني، وتجاوز كونه ركنا، يحمل القيمة النّفسية للموضوع. ذلك لأنّ شيوع المادة يجعلها مادة شعثاء باهتة، في حاجة ماسّة لشكل يوضّحها، ويضفي عليها معنى وقيمة. بل يجوز لنا اعتبار الشّكل اليد التي تلملم شعث المادة، وتوضّح قسماتها، وتثري علاقاتها، وتفكّ تعقيدها، وتشدّ وحدتها شدّا محكما. فهو الإطار والرّابط في آن، نحاول عرض وظائفه مستهدين بـ"**ستولنيتز**" في تحليله الممتاز للمادّة والشّكل.

يرى "ستولنيتز" أنّه على الرّغم من شيوع مصطلح الشّكل إلاّ أن دلالته غامضة، قد تستعصي على التّحديد. فهو يدلّ على طريقة ترتيب العناصر وعلاقاتها المتبادلة، وتحقيق لون من الوحدة المتجانسة. بيد أنّ هذا التّحديد يشير فقط إلى العناصر المادّية التي نصادفها في وسائط الرّسم، والنحت، والموسيقى. ولكنّها غير كذلك في الوسيط اللّغوي، لأنّ العناصر فيه ليست دائما حسيّة، وإنّما هي إيحاءات لا حاصر لها ولا حاد يحدّها، تتدفّق خارج اللّغة. كما نجد في الشّكل معنى تنظيم الدّلالة التّعبيرية التي يقوم عليها الفنّ، وتحديدا للقيمة الإيجابية المميّزة له. فإذا جمعنا بين ترتيب العناصر، وضبط علاقاتها المتبادلة، إلى تنظيم الدّلالة التّعبيرية، إلى إبراز القيمة الفنية، غدا الشّكل ضرورة، لا قيام للمادة من دونها، ولا وجود لها فنيا خارجها.

3.1.3. المعني :كان التأكيد - قبلا- على كون التّعبير بعدا من أبعاد الفن، شأنه شأن المادّة والشّكل، يسري عبر العناصر بين ظلال الدّلالات والرّموز. وهو في هذه الحالة مراد العمل الأدبي الذي تحمله القصيدة وينفتح عليه الاحتمال. فهو موجود ضمن ثنايا عناصر الأثر الفنّي، يتفصّد عن كلّ أجزائه الدّالة، فهو منوط بالهيئة العامة للأثر، لأنّ :« الفنان الذي ينتج، يدرك أنّه "يُبَنْيِن" عبر أثره رسالة، لأنّه لا يجهل أنّه يعمل من أجل متلق يؤوّل الأثر/ الرّسالة، مستغلا كلّ الغموضات. ولكنّ الفنّان يشعر بأنّه غير مسؤول عن هذه السّلسلة التّواصلية » [1].

فإذا كان "التّعبير" من جهة الأثر بنية قصْدية، فإنّ المعنى ينتج عن تأويل الغموض الذي يجنح به - حتما- بعيدا عن القصديات، وهي وضعية ينفض منها المؤلّف يده، لأنّه غير مسؤول عنها، قد ولّدها لقاء الأثر بالمتلقّي عبر فاعلية التأويل، ولهذا السّبب نبّهت :« نظرية الفينومنولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتمّ ليس فقط بالنّص الفعلي، بل كذلك، وبنفس الدّرجة بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع ذلك النّص. فالنّص ذاته لا يقدّم إلاّ "جوانب مرسومة " يمكن من خلا لها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص » [2]. كما عمل التّخلي عن المؤلّف، ورفض انتماء النّص على تأكيد بنية التّعبير. وكأنّ النّص في استقلاليته، يتحوّل إلى قطب مشعّ، يستمد إشعاعه من مادته، ومن بنيته الشّكلية، ومن الأجواء الرّمزية التي تتحرّك فيها علاماته. وليس له خارج هذا الإطار أي مرجعية تشدّه، وتحدّد

[1] E.ECO L'œuvre ouverte. p: 11. Trad. chantal. Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. Ed. Seuil 1965 -

[2] – فولفغانغ إيزر. التفاعل بين النص والقارئ (ت) الجيلالي الكدية. مجلة دراسات سيميائية أدبية ص:7 العدد7. 1992. المغرب.

وجهة دلالته. وهي وضعية شدّد عليها الشّكلانيون لاعتبارات إيديولوجية وسياسية، وجعلوا المنظم الأساسي للعلاقة بين النّص والتلقّي خاصية :« متفرّقة داخل النّص يجب أولا تجميعها، أو في غالب الأحيان تركيبها»[1] .وانطلاقا من أبعاد اللّغة - وحدها - فإنّنا ندرك أنّ ما يقوله الأثر الأدبي يتجاوز دائما ما قاله مؤلّفه، وأنّ ما ينبثق عنه من معان لا يمكن أبدا حصرها في الملفوظ، وذلك التّجاوز هو الغموض الأساسي لفعل الكتابة .

فإذا عدنا إلى معنى " العبور" في العبارة ومعنى "التّجاوز" - أخيرا - ألفينا فارقا واضحا بين وضعية المبدع حيال الكتابة، ووضعيته خارجها، وأنّ الصّفحة المكتوبة ليست أبدا الصّفحة المراد كتابتها، ومهما علّلنا الظّاهرة بالسّلط المتحكمة إبّان الكتابة، والتي تترك أثرها جليا في كلّ صياغة، فإنّ " النّية" لا تجد في "الفعل" تجسيدها الكلّي، ومن هنا وُصفت الكتابة بالخيانة. وقد قال "ملارميه" "S.MALLARME" أنّ تسمية الشّيء :« معناه حذف ثلاثة أرباع من المتعة الشّعرية، والتي تتشكّل من فرحة البحث. أن نوحي به ذلك هو الحلم»[2]. عبر لغة تتحاشى دوما مواجهة الأشياء، مواجهة عارية، وتتلفّع بالرّمز كلّما رامت إشاعة إيحاء لطيف .

كما يتأسّس المعنى على الغموض، الذي يحدّده النقد الجديد على أنّه ذلك "الفائض" الذي يتجاوز الأثر المنتهي، في مقابل البنية التي أوجدته، وهو فائض نتحسّس سمكاته من شدّة الإغراءات التي تناغينا من وراء ظلل الرّمز، وضبابية اللاتّحديد.

[1] - م. س. ص. 9.

[2] - EMBERTO. Eco. Op. Cit. p: 22.

وهو الزّبدة التي تعلوا التّعبير، فلا تكون من الأثر، ولكنّها تكتنفه، وتتيح له قابلية التّلقي، إضافة إلى دينامية الصّمت التي تسكن الأثر في صلب بنيته. والتي تشكّل "فراغات" تنفتح أمام حساسية القراءة. فتتأثّث كلّ حين باعتبارات جديدة تمليها أنماط القراءات وأنساقها. والفراغ بنية ديناميكية لإنتاج المعنى، تعمل كحافز أساسي للتواصل. إذ :« يترك الرّبط بين أبعاد النّص مفتوحا»[1] مادامت الفراغات تمفصل النّص، وتتيح بناء التّخيل البنّاء الذي يضيف للنّص دلالات جديدة لم تكن في بنيته القبلية.

3- التعريب والترجمة، الضرورة والترف:

إن اكتشاف "النص "- في هيئته التي عرضناها- يفضي بنا حتما إلى حقيقة جوهرية ، وهي: نفي الترجمة أي إلغاء هذا النشاط لاستحالة قيامه على وجه الحقيقة . لأنه يتعذر نقل نمص من النصوص من لغة إلى أخرى . ونحن نقصد الساعة النص الأدبي ، ذي الخصائص الفنية الموصوفة قبلا. بل قد نقبل ب" الترجمة"في مجال العلوم التقنية الدقيقة ، ولا يمكن أن نقبل بها في العلوم الإنسانية ، إلاّ ما كان على مستوى الاصطلاح الإفراد فقط. أما الصياغات والتفكير فلا يستقيم أبدا. لذلك –ونحن نستفيد من السلف- نعود إلى مصطلح التعريب.

نعود إليه بعيدا عن الخلفية السياسوية (القومية) التي حملته شعارا في الشطر الثاني من القرن الماضي، ولم تصنع به شيئا سوى خلق أزمات على مستوى اللسان العربي ، وعلى مستوى المتحدثين به . إن إحياء اصطلاح التعريب - تحت توجيه من فهم السلف- يجعلنا نراجع ما كتبه "الجاحظ"عن الترجمة –كما يراد لها اليوم- وإنكارها . وما أنجزه غيره من نقل للمعارف

---

[1] - فولغانغ إيزر. التفاعل بين النص والقارئ. م. م. س. ص:10.

الإنسانية المتاحة في ذلك العهد . والتي لم يلتزم القائمون بها فعل "الترجمة"- كما يُراد له اليوم نقلا حرفيا- وإنما **عرّبوا** المحتوى مع المحافظة على "هيئة النص" وتسلسل أفكاره، وتوارد مواده.. وكأن التعريب إنشاء جديد لا يقوم من عدم، وإنما يقوم على ما يشبه **المحاكاة** . ومن ثم لم يكن التعريب عملية هيّنة، سهلة القياد ، وإنما كان –هو الآخر- نشاط يقوم على جملة من الشروط والخطوات الإجرائية، نحاول إجما لها في النقاط التالية:

4 - الفهم والتعريب:

يعطي "ريكمان"للفهم شروطا إبستيمولوجية([1]) يتأسس عليها لبناء نشاطه. وهي:

الألفة بالطبيعة الإنسانية.

- معرفة الخلفية الثقافية
- الوعي بالسياق.

وفي اجتماعها تمكين للفهم من إقامة المعرفة والتفسير . بيد أن ما يطرحه "ريكمان"يقع على مستوى المعرفة في إطلاقها الواسع، والكلي. أما الفهم الذي نقيمه في مجال التعريب، فإنه يشتغل بنفس الشروط، ولكنه يدرجها في إطار المكتوب الذي يعالجه. فتكون **الألفة بالطبيعة الإنسانية** مقصورة على **الجنس** الذي يأخذ عنه النص. وهي ألفة قد تتسع لتشمل الحياتي اليومي (العرف في اصطلاح الأقدمين) الذي ينسج حيثيات الخصوصية الاجتماعية لفئة من الناس، كأن تألف طبيعة ا لهنود لتغوص في رؤيتهم للعالم وأشيائه ومعانيه الجارية في أعرافهم وعاداتهم.. كما تكون المعرفة بالخلفية الثقافية التي يقوم عليها النص رافدا

[1] -هـ.ب. ريكمان. منهج جديد للدراسات الإنسانية. محاولة فلسفية.(ت) علي عبد المعطي محمد.و. محمد علي محمد. ص:161.مكتبة مكاوي.1979. بيروت.

قويا في تمكين عملية التعريب . لأنها ستتيح للمعرب مَوقَعَةُ النص في سياق ثقافي معين ،أو في حقل معرفي خاص دون غيره من الحقول.أما الوعي بالسياق فدرجة أدنى وأخص تتعلق بالنص ذاته.

وإذا حاولنا الاستفادة من شروط"ريكمان"في مجال التعريب نقلناها على النحو التالي:

- الألفة بالطبيعة الإنسانية ⟸ معرفة اللغات.
- معرفة الخلفية الثقافية ⟸ معرفة سياق الموضوع.
- الوعي بالسياق ⟸ معرفة الموقف(الداعي إلى التأليف). ([1])

وهي شروط قبلية - خارجية- تسبق فعل التعريب وتؤسس له. وكلما كانت الإحاطة بها دقيقة متجذرة في أعماق المادة المراد "تحويلها" كلما كان فعل التعريب أقرب منالا ، وأسهل تناول، وأدعى إلى تمثيل النص تمثيلا صادقا ، دون غمط لحقوق اللغة الأصل ، ولا إهدار لمعانيها الدقيقة التي يحملها النص خطابا يعلو المعنى المقصود أصالة عند صاحبه الأول.

2.4.خصوصية اللغات: إذا عدنا الساعة إلى مكونات "العدة الكسبية" التي استنها السلف للمفسر، وهو يشتغل داخل اللغة الواحدة بين مستويين: النص والتلقي(الجمهور)، أدركنا أن خصوصية اللغة الأم ، مطلب يقع بعيدا عن متناول العامة من الناس. ذلك لأنه مطلب فيه الكثير من العنت والمشقة والمكابدة. أما إذا كان الأمر يتجاوز اللغة الواحدة إلى لغات عدّة لأجناس مختلفة ، فإن مطلب إدراك الخصوصية يزداد وعورة وعزة. الأمر الذي يعطي للتعريب- زيادة على شروط الفهم السالفة الذكر-

---

[1] - هـ.ب. ريكمان. منهج جديد للدراسات الإنسانية. محاولة فلسفية.(ت) علي عبد المعطي محمد.و. محمد علي محمد. ص:161.مكتبة مكاوي.1979. بيروت.

تعقيدا جديدا ، إذ يجعل عمليات فقه اللغة ن لا تقف عند حدود القومي، بل تتعداه إلى أكثر من لغة واحدة - وذلك ما عبرنا عنه بالاستطاعة- وهي "هيئة"تجعل المعرب وكأنه يعيش بين قوميتين أو أكثر. تتسع له الأولى ، كما لا تضيق عنه الثانية. وهو في كل حال يجد من نفسه القدرة على فهم ظلال اللغة التي يستعمل لسانها .

إن إدراك خصوصية اللغات يتيح للمعرب سهولة " التمثل"الذي يخول له إعادة استكتاب الموضوع الأصل في لغته الخاصة، دون أن يفقد كثيرا مما أكسبته اللغة الأم من سيمات.. كما تكسبه اللغة الثانية شيئا من خصوصيتها يفتح التعريب- باعتباره نشاطا- على الإبداعية، ويزيل عنه طيف التقليد الحرفي ، وتهمة التبعية الساذجة.

3.4.التعريب والإبداع: قد يسهل علينا نفي الإبداع عن الترجمة في صورتها الشائعة اليوم ، لأن المترجم مجرد وسيط، لا يتدخل- بل يحصر على أن لا يتدخل- في المنقول ويجعل من اختفاء ذاتيته شرطا لسلامة الترجمة وأمانتها. وذلك ما نعدّه وهما وسوء فهم لحقيقة النقل ذاتها ، ولحقيقة المنقول.

إن اعتماد **التعريب** بديلا عن الترجمة –من خلال وجود الذاتية وتأكيدها في آن- يضفي على التعريب صفة الإبداع ، ما دام المترجم يجتهد "لنقل" النص من مجال ثقافي إلى مجال آخر مغاير تماما. وهو الصنيع الذي نشترط له ثلاثة شروط:

- الفهم ⟸ القدرة.
- اللسان ⟸ التعدد اللغوي.
- الفقه ⟸ التخصص.

إذا حقق المعرب هذه الشروط في ذاته، فقد أقام نفسه- على الشاطئ الآخر من اللغة- صنوا للمبدع الأول، يستعير منه

إبداعه. بيد أنها الاستعارة التي تشترط مرة أخرى ، ضرورة الفهم المرتبط بالموضوع والتخصص فيه . مما يتيح له تعريب الجزئيات الدقيقة في لغة لا تضفي عليها سدف الغموض والإبهام، شأن الترجمات العديدة . وإنما يعمل على توضيحها وإعرابها -والتعريب هذا مصدره- بما يملك من اقتدار خاص. الأمر الذي يسمح للمعرب بالإضافة، وتغيير الأمثلة ، والاختصار في مواطن الإطناب ، والبسط في مواطن الإيجاز المخل، واقتراح الرؤى المختلفة بهامشها. إن التعريب -بهذه الصورة- تأليف جديد ، له حق الإبداعية الكاملة.

الفصل الثاني.

الصوت والخطاب.

ممتنعات الترجمة.

تمهيد:

قد لا يحسن المبدع التحدث عن المسار الذي سلكه الأثر الإبداعي للخروج في شكله النهائي أثرا مكتملا. ذلك أن المبدع من أسوء الشهود في قضية الآثار الفنية نشأة وميلادا، حتى وإن كانت شهاداتهم، تسعى جاهدة إلى تقديم صورة صادقة عما يعتور الأثر الفني منذ اختماره فكرة في خلد صاحبه إلى تجسّده وجودا مكتملا بين يدي القارئ. لأن استقراء مثل هذه الشهادات يكشف عن فجوات في السيرورة الإبداعية، تتخطاها الملاحظة الشاخصة الواعية، ولا تلامس فيها إلا المظهر الخارجي الناجز، وتغفل عن جملة المتحكمات الخفية التي تتسرب في غياب العملية الإبداعية، والتي تنفتح على جملة من العلاقات الخفية بين عناصر مختلفة، لا يشكل فيها الذاتي إلاّ طرفا ضئيلا لا يمكن الاعتداد به، ولا الاعتماد عليه مؤشرا على الشكل المنتهي.

1- الإبداع فعل مقترف:

لقد حاول "ستيفان زفيغ" "STEFAN ZWEIG" ([1]) منذ أربعينيات القرن الماضي، رصد مثل هذه الشهادات في فصل له بعنوان"سر العملية الإبداعية" [2] ضمن كتابه"الرسائل

---

[11] -STEFAN.ZWEIG. DERNIERS MESSAGES.P .96.ed.VICTOR .ATTINGER.1949.PARIS-

2 -ترجمنا الفصل كله وجعلناه الفصل السابع من هذا الكتاب ضمن النصوص المترجمة.

الأخيرة""DERNIERS MESSAGES" ناهجا سبيلا عكسيا للكشف عن خطوات العملية الإبداعية، معتمدا على منهج علم الإجرام في الانطلاق من الشاهد إلى الغائب. محاولا إعادة تركيب العملية الإبداعية، انطلاقا من الأثر نفسه، مرورا بالمسودات التي خلفها الفنانون في ميادين عامة: رسما، وموسيقى، وشعرا، ورواية..على اعتبار أنها الأثر الشاهد على فعل مقترف من قبل، يحاول الوصول إلى الخطوات المعلنة، وغير المعلنة فيه. محاولة منه رسم الخطاطة التي تسلكها العملية الإبداعية، من لدن كونها فكرة غامضة تختمر في خلد الفنان، ثم تخلقها شكلا غير محدد المعالم والحدود، إلى المحاولات المتكررة التي يعانيها الفنان في إخراجها على هذه الصورة بدل تلك من الأشكال المحتملة. وينتهي "ستيفان زفيغ" أخيرا إلى أن شهادات الفنانين عن أعمالهم، هي أكثر الشهادات تضليلا للباحث المنقب، ذلك لكون جزء مهم من العملية الإبداعية يقع في غفلة الوعي. وأن الآثار المنتهية نفسها، لا تعبر بصدق، ولا تكشف عن حقيقة الخطوات التي سلكتها العملية الإبداعية. فالصورة المنتهية حقيقة أخري في تاريخ العملية نفسها.

وعندما نستعمل هذا النعت "غفلة الوعي" لا نريد منه ما يراه علماء النفس من غياب مطلق للحس، والشعور، والوعي، وإنما نشير إلى عملية تسرب خفي ، تحدث في حضور الفنان وشخوصه العقلي، ولكنه لا يملك قدرة صرفها. بل تتراءى له وكأنها عملية مقصودة شاء لها أن تكون كذلك، وهي في واقع حقيقتها غير ما أراد. إن الذي أملاها في عمق الأثر عامل منفصل عن ذات الفنان الواعية، متصل بها من خلال روابط أكثر خفاء وأوغل في تركيبته النفسية. تلك الروابط التي تعطي للكتابة والإنجاز الفني سمته التمييزية التي تختص به في كل مرحلة من

مراحل حياة الفنان. لأنها شروط متغيرة يتحكم فيها الظرف الذي يكتنف الفنان لحظة الإبداع.

2- الفاعل/المبدع:

وعندما نستعمل اصطلاح "الظرف" لا نريد منه ما يراه علماء الاجتماع، وعلماء النفس، والتاريخ.. بل نجنح به صوب ما اعتقدته الشخصانية في تحديدها للفرد. ذلك أن هذه الأخيرة اعتمدت في تصورها للشخص/الذات، مسلكا يختلف عن الصورة القارة التي عرفتها الفلسفات من قبل في تعريفها للشخصية. وكان على الشخصانية أن ترى في الفرد جملة تحققاته الشخصية. ومعنى ذلك أن الشخصية ظرف يكتنف الذات حينا من الدهر، يمثل نوعا نوعيا من الوعي يقع بين أفقين. فإن تغير الوعي وتبدل إطار الأفق ليحتضن الوعي الجديد، فقد خرجت الذات من شخصية لتدخل أخرى. وإذا هي دخلت ظرفها الجديد فقد تغيرت شروط إبداعها جملة.. واستتبع ذلك فيها ومنها تلون الأداة الفنية، وتبدل استطاعاتها الإبداعية..

ومنه كان الحكم عليها، أو لها في ظرف من ظروفها المتعددة، واستبقاء هذا الحكم، أو سحبه على باقي ظروفها الأخرى إجحاف في حقها، وظلم لتنوعها، وقتل لخصائصها، وتجميد لإمكانية التجدد والاستمرارية فيها. فإن قلنا عن فنان أنه رومنسي لأننا قرأنا بعض شعره في ظرف كان الغالب على شعره فيه روح من الرومنسية، فإننا قد حكمنا عليه حكما تأبيديا يصرف الناس عن التنوع الذي قد شهده شعره في المراحل التالية.

والأخطر من ذلك أن الشخصانية، وهي تعدد شخصية الواحد، سيرا وراء التوالي الزمني، تمعن في الاعتقاد بالتجاور والترادف، وتقر بوجود شخصيات متراكبة للذات الواحدة في

الظـــــرف الواحــــــد. وقــــد وجــــد هــــذا الفهــــم عنــد"د.ه.لـورنس""D.H.LAWRENCE"و"بيرانـديللو "PIRANDELLO" تعبيره الفصيح. قال"لورنس" رادا على دعاة الكمال الإنجليز، من خلال حركتهم المسماة " PERFECTIBILITY":« أي كمال هذا الذي يدعون إليه؟ أهو كمال الإنسان ؟ أي إنسان يقصدون؟ إنني لست رجلا واحدا كما يتوهمون! إنني عدة رجال في هيئة رجل واحد! لأي منهم تريدون له الكمال؟» ([1]). أو ما قاله"بيرندللو" مخاطبا قارئه :« ..أجل فكر في ذلك مليا.. لقد كنت شخصا آخر قبل هذه اللحظة بدقيقة، ليس شخصا آخر وحسب، بل مائة شخص آخر..» ([2]). وفي اعتراف الرجلين بيان لتجاور الشخصيات في الظرف الواحد، وكأن تجلي الشخصية الواحدة وهيمنتها على الشخصيات الأخرى مرهون بالمصلحة الآنية التي يتوقف عليها الظهور بهذا الوجه بدل ذلك. والفنان أثناء العملية الإبداعية يتقمص قناعا خاصا، وهو يحتفظ في غيابه بأقنعته الأخرى. بيد أن هذه الأقنعة لا تفقد فاعليتها كلية، بل تظل في حالة اندساس تشع منها بعض عناصرها الخاصة، فتشوش على القناع المهيمن. الأمر الذي يسمح بتسرب بعض المعطيات منها إلى حالة الحضور والشخوص، فيكون حضورها في غفلة من الوعي.

ربما بدت هذه الصورة غير واضحة ونحن نجريها في الحقل الأدبي، بعيدا عن المطارحة الفلسفية، ولكنها- وإن حملت بعض سيمات التطرف والشذوذ- أفضل طريقة لرصد

1 - محمد كمال حسن المحامي.سارتر.ص:73. منشورات المكتب العالمي بيروت.1988.
2 - بيرندللو.واحد لا أحد ومائة ألف.ص:44.نقلا عن ألبيرس.تاريخ الرواية الحديثة ص:179.(ت) جورج سالم.منشورات عويدات بيروت.1988.

التوترات التي تسكن المبدع أثناء عملية الإبداع، والتي يمكن الركون إليها في رصد التوترات التي تنتاب الكتابة فتضفي عليها طابعها الخاص.

ويحق لنا أن نلطف من غلواء هذه النظرة حين نجعل تعريف المبدع في هذا الشكل الرياضي من الكتابة، فنقول: إنه(الفنان+ الشاب أو الكهل + الذكر أو الأنثى + المريض أو المعافى + الشقي أو السعيد + المحافظ أو الليبرالي + المتدين أو المتسيس..). فإذا كان اهتمام الأدب ينصب على السمة الأولى أصالة، فإن إهمال السيمات الأخرى سيضعف القراءة الواعية العميقة، ويجعلها قراءة تجتزئ ببعض حقيقة الفنان دون استكمال حقيقته الكلية. مادامت السيمات الباقية تعمل عملها الدسيس في صلب الأثر الإبداعي، شئنا ذلك أم أبيناه.

3- القراءة والانتشار:

إن القراءة وهي تفتح على نفسها هذا الحقل الفسيح المعقد، لا تحاول استكتاب ما سجلته المناهج النقدية القديمة التي رامت ملامسة بعض هذه الجوانب في سعيها لتحقيق نظرتها المعرفية في النص الأدبي، ومن خلال ارتباطها ببعض إنجازات العلوم الإنسانية المتاخمة للأدب. ولكن همها ينصرف إلى ترتيب المتحقق منها في نظرة متكاملة تتيح للقارئ معرفة واقعية بالفنان أثناء سريان العملية الإبداعية، مستفيدة من المعارف الإنسانية جمعاء، حتى تقدم الصورة الأكثر صدقا للأثر الإبداعي أولا، وللعملية الإبداعية ثانية. فإن تمّ لها ذلك، استطاعت أن تعدد مقصديات النص الأدبي، وأن تفتح المعنى على التعدد، والقراءة على الانتشار.

إن فكرة الانتشار التي نجزيها الساعة في خضم القراءة، تجعل هذه الأخيرة مغايرة للنقد ومبتغاه التقليدي. إذ ليس من

شأنها الحكم، ولا هو من ديدنها، بل مرادها استكمال الفراغ الباني في النص، وسبر الغياب فيه، وتعديد مقصدياته، وحمله من حالة الكمون إلى حالة الحركة. إن الانتشار فاعلية أخرى اكتسبتها القراءة من قدرة القارئ، من اقتداره الذوقي والمعرفي، ودربته الفنية، ومعاشرته النصوصية. وكلما كان القارئ متمرسا، واعيا بأسباب الإبداع، مدركا لإكراهاته المختلفة، عالما بتشعبات المعنى ومتاهاته، كان قادرا على بعث الحياة في النص. ذلك ما نجده عند "سارتر" "SARTRE" حين رأى في القراءة خذروفا عجيبا لا وجود له إلاّ في الحركة.([1]) والمقصود بالحركة ما أشرنا إليه بمصطلح الانتشار([2]).

4- التشكيل الداخلي للنص، الغياب وعمق الذات:

قد يسهل علينا إدراك حقيقة الذات المبدعة إذا اعتبرنا الغياب هو ذلك العمق السحيق الذي يشكل جملة الامتدادات التي تتشجر الذات من خلالها لتبلغ مجموع السيمات التي عددناها في الكتابة الرياضية التي استعرناها لخط التعريف السابق، والتي تكون في اجتماعها حقيقة الفنان النفسية والاجتماعية، والفكرية، والسياسية، والمعتقداتية.. وما شئنا من امتدادات أخرى.

فالسطح الذي يعرضه علينا النص، سطح أملس بارد، خال من الامتداد، لأنه أديم مسطح، ورقي.. أو هو أشبه شيء بوجه المستنقع الراكد الذي تحجب خضرة مائه الملوثة عمقه، وتستر الكائنات الدقيقة التي تموج بالحياة في وسطه. فإذا استطعنا أن

---

[1] - أنظر سارتر. ما الأدب؟ (ت) محمد غنيمي هلال.دار العودة (دت) بيروت.

[2] - انظر حبيب مونسي.فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. دار الغرب للنشر والتوزيع.ط2. وهران.

نتخطى الوجه الأملس البارد ، أن نغوص قليلا فيه ، فقد أطللنا ساعتها على عمق الغياب الذي يشكل حقيقة الذات المبدعة.

إننا نزعم الساعة أن أديم النص، يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة، إذا تولتها القراءة بالفحص، وجدت فيها ما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص، وأملت هندسته، وحددت مقصدياته، وجعلته منفتحا على القراءات المتعددة. هذه الآثار عديدة لا يمكن حصرها في عينات مذكورة محدودة، ولكن عبقرية القراءة ، وكفاءة القارئ يوقفانه على الخاص منها، الذي في إمكانه الإفصاح عن حقيقة النص في جملته.

ولنا أن نبدأ بمثال بسيط يوضح ما نرمي إليه من أمر الآثار، وما نرجوه من فاعليتها في الإنباء عن التوترات التي تسكن النص، وتفتح نافذة الغياب فيه. قال "يوسف غضوب" :

نثر الخريف على الثرى أوراقه   فتناثرت كتناثر العبرات.

كان النقد القديم لا يجد في مثل هذا الشعر سوى ذلك الروح الرومنسي الذي يستعير عناصر الطبيعة للتعبير عما يختلج في أعماق النفس من حزن وأسى. وتلك حقيقة لا يمكن نكرانها أو تجاهلها، بل هي صلب المعنى الذي من أجله أنشئ البيت الشعري. بيد أن سطح البيت يحتفظ بآثار، تعطي لهذه الحالة النفسية توترا يسلك في ذات الشاعر سبلا لا يمليها الوعي المبدع أصالة، وإنما هي تسربات تنطلق من التشجر الذي تحدثنا عنه من قبل.

وإذا فككنا البيت إلى مكوناته الصوتية، أمكننا إحصاء الآثار التالية: (حرف الراء:7، حرف الثاء:4، حرف النون:3، حرف التاء:3) ومن الملفت للانتباه أن ا لهيمنة الصوتية في هذا البيت لحرف الراء، ثم الثاء، ثم النون والتاء. والراء حرف

تكــراري مــا دخــل في كلمــة إلا وأكســبها سمــة المعــاودة والاستمرار، وكأنه لا يكتفي بحركة واحدة واثقة، وإنما هو في حاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعله.

وكأن الباعث على ترداد هذا الحرف في هذا البيت عامل لا يتصل بالمعنى الذي ابتغاه الشاعر أصالة، وإنما هو تسرب يأتيه من ناحية أخرى. قد يعلمها ولكنها ليست حاضرة في خلده أثناء العملية الإبداعية.إنه صوت يجعل الشاعر وكأنه يحاول لملمة شعثه، يكرر فعلته، وكأن ما يتصل به من شؤون لا يقع في متناول يده، منظما جاهزا، وإنما هو أشتات متفرقات.

والذي يحملنا على هذا الاعتقاد أن الصوت الثاني في مسألة التوتر، هو حرف الثاء. وهو من الحروف الرخوة المهموسة الضعيفة التي يجري فيها الصوت ويتفشى وينتشر مبعثرا على طرف اللسان. وإذا جمعنا بين المعاني الحافة التي يشيعها حرف الراء- الذي هو في اللغات القديمة بمعنى الرأس، والذي قال عند "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أنه الرجل الضعيف، وأنه زبد البحر أيضا ([1]) وما نستشفه من حرف الثاء من معاني البعثرة والانتشار. أمكننا إلحاق هذه الصفات بالمبدع، لنرى فيه الرجل الكهل الذي بدأت وطأة الحياة تفعل فعلها فيه فكرا وجسدا.

وما مبعث الحزن الذي يلون خلفية البيت إلا من هذا الاجتماع الذي ترك من آثاره الصوتية ما يجعل البيت رثاء للذات على الطريقة الرومنسية المعهودة. أما تساوي الشدة والرخاوة بين حرفي النون والتاء، وتساويهما الترددي يكشف عن محاولة يائسة للاعتدال والمقاومة.

---

[1] - يحـي عبابنـة.النظـام السـيميائي للخـط العربـي.ص:54. اتحـاد كتـاب العرب.دمشق.1998.

وكأن نفس الشاعر تأبى أن تستكين لما يلم بما من ضعف وشتات. إنها حركة مقاومة داخلية تحاول أن تطل محتشمة من خلال أثري النون والتاء. ومن عبقرية اللغة أنها تضيف من دلالتها مقاصد أخرى لا يفطن لها المبدع، تحاول القراءة إعادة ربطها في سلك المعنى الواحد. وإذا تأملنا كلمة "العبرات" أوحى لنا جمعها بالتكرر والاستمرارية والاسترسال لوجود حرف الراء فيها أولا، ولمعنى العبور ثانيا.

أنها تدر دوما كما تدر البقرة الحلوب.. والتاء عند "الخليل" هي فعلا البقرة التي تحلب دائما، واستشهد بقول "مهلهل:

أبي فراس الهيجاء في كل حومة وجدك عبد يحلب التاء دائما.([1])

وحرف التاء الشديد، المهموس، فيه من الإصرار والعطاء والتجدد، ما يقابل حرف النون الرخو الأنفموي الباكي. الأمر الذي يوحي بوجود محاولات يائسة للتوازي الذي يكابده الشاعر في حياته الخاصة، قبل أن يكابده في ميدان الإبداع.

---

[1] - الخليل بن أحمد الفراهيدي. ثلاثة كتب في الحروف للخليل. ابن السكيت. الرازي.(ت) رمضان عبد التواب. ص:34. مكتبة الخانجي.مصر.1987.

الفصل الثالث.

التداولية ومقاصد الخطاب الأدبي.

تمهيد:

إذا كانت القراءة ونظرياتها المختلفة تقيم التواصل بين القارئ وموضوع القراءة وحسب، فاتحة بذلك المجال أمام هيمنة القارئ على المقروء، وتعدد القراءات، وإغراقها في التأويل المشتط، فإن علم المقاصد - في شكله القديم- والتداولية - في منازعها الحاضرة- تقيم التواصل بين الباث والمتلقي، معيدة الاعتبار إلى مقاصد المؤلف، وسياقاتها النفسية والاجتماعية، التي توجه خطابه في الرسالة المبثوثة. إنها بذلك تحد من شطط القراءات، ومن تهور التأويلات، وتعيد الاعتبار مجددا إلى المبدع الذي قتلته مقاربات النقد الجديد.

1- بين اللغة والكلام:

لقد أفلحت اللسانيات السوسيرية منذ البدء في التفريق بين اللغة والكلام، حين رأت في الكلام الجانب المنجز من اللغة الذي يرفعه الاستعمال إلى التلقي. غير أن الدراسات اللسانية ظلت حبيسة الإطار اللغوي محاولة منها اكتشاف القوانين الثابتة التي تسير المنظومة اللغوية، وإدراجها في أطر علمية تصدق على اللغات كلها. غير أنها في تغاضيها عن الكلام ابتعدت عن التفاعل الحي بين اللغة - باعتبارها مخزونا كامنا- والمجتمع، حين يكون الكلام ذلك الطرف الفاعل في عمليات التواصل بين المتخاطبين.

ومن ثم فإن أسئلة التداولية الحقة تقع في المتتالية التالية: « ماذا نفعل عندما نتكلم؟ ماذا نقول عندما نتكلم؟ من يتكلم؟

ومع من يتكلم؟ ولماذا يتكلم بهذا الشكل وليس بذاك؟ كيف يمكن أن نقول شيئا مغايرا لما كنا نقصده؟ هل يمكن الاطمئنان إلى المعنى الحرفي لكلام ما؟ ما هي الاستعمالات الممكنة للغة؟..» ([1]) فإذا حللنا عناصر المتتالية السابقة سينتهي بنا التحليل حتما إلى أن التداولية هي ذلك النشاط اللساني الذي:« يهتم بالبعد الاستعمالي أو الإنجازي للكلام ويأخذ بعين الاعتبار المتكلم والسياق.» ([2]).

وإذا نحن رحنا نؤرخ لميلاد هذا الفرع من المعرفة اللسانية ألفينا "فراسواز أرمونغود" تقول أنه:« تخصص شاب، غزير، ذو حدود غامضة.» ([3]) وهي الإشارة التي تنبه الدارس إلى انفصال هذا الحقل المعرفي عن الرؤية التي تأسست عليها اللسانيات الكلاسيكية، في تعاملها مع اللغة أساسا، وإهمالها جانب الكلام، حتى وإن كانت إشارات دي سوسير تؤكد على البعد الاجتماعي للغة.

وقد أضاف اللغويون قسماً ثالثاً أطلق عليه اسم "التداولية" وهو يعنى بعلاقات العلامة اللغوية بمستخدميها :« ويعود الفضل في إنشاء هذه العلاقة الثلاثية إلى الفيلسوف الأمريكي موريس Morris .C وإلى كتاب نشره سنة 1938 بعنوان أسس نظرية العلامات اللغوية (Theory of Signs Foundations of the) وفي هذا الكتاب أشار الفيلسوف إلى أهمية دراسة "ما يصنعه" المتكلم عن طريق اللغة. ثم ازدهر هذا الفرع الجديد من الألسنيات ازدهاراً اعتباراً من سنوات العقد السادس من قرننا هذا.

---

[1] -حسن يوسفي. المسرح والتداولية. ص:2.1. موقع محمد أسليم.

[2] -م.س.ص:2.

[3] -Armengaud Françoise. La pragmatique. Que-sais-je?. PUF. 1985.P:3.

ولنكتف بالإشارة إلى كتابين أساسيين في هذا المجال أحدهما للانكليزي أوستين J.I.Austin بعنوان كيف نصنع أشياء بالكلمات (How to do things with words) (1962) والآخر للفرنسي دوكرو O. Ducrot وهو بعنوان القول والفعل (1984).» ([1]). وكأننا إذا تأملنا مصادر النشأة ألفينا الاهتمام بالجانب التواصلي الكلامي يضرب في أعماق فلسفية قبل أن يكون ذا منزع لساني محض. فالتفكير الفلسفي من شأنه أن يكشف عن القضايا التي تتجاوز حدود اللغة وحدود اهتماماتها العلمية. ومن ثم فإننا سنتوقف عند مسألة المعنى في إطار التصور التداولي حتى لا ينشعب بنا البحث في القضايا الأخرى التي أثارتها التداولية في تتبعها لأفعال الكلام. واختيارنا للمعنى ألصق باهتمامنا بالخطاب ومقاصده.

2- نظرية المعنى في التداولية:

يرى "دانيال كلود بيلونجيه"" Danielle-Claude Bélanger "

([2]) أنه يجب علينا تحصيل أربعة مفاهيم من أجل فهم دور فعل الكلام في إنتاج المعنى:

1-Il faut distingué deux niveaux dans la signification d'un énoncé: la sémantique propre à chaque mot et le niveau plus globale qui comprend le vouloir-dire du destinateur. Le sens de la parole n'existe que dans l'interaction social.□

---

[1] -حسن مصطفى سحلول. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.2001. الموقع على الشبكة.

[2]- Danielle-Claude Bélanger. Résumé de lecture. Texto.com sur le livre de GARCIA-LANDA, Mariano, "La théorie du sens», théorie de la traduction et base de son enseignement" in DELISLE, Jean, réd., L'enseignement de l'interprétation et de la traduction : de la théorie à la pédagogie, Cahiers de traductologie no 4, éditions de l'Université d'Ottawa, Canada, 1981, 296 p, pp.123-129.

إنه يتعين علينا حين نقترب من الملفوظ التمييز بين مستويين للدلالة: مستوى الدلالة الخاصة بكل كلمة، حين ننظر فيها شرطي الوضع والاستعمال. وكأننا نبحث فيها عن تاريخها الخاص تأثيليا، ومن ثم تقدم لنا الكلمات حقولها الدلالية التي تفتح أمامنا سبل القصد الكامن فيها. غير أن هذا المستوى لا يؤدي حق المعنى منفردا. بل علينا أن نتجاوزه إلى تخمين القصد الذي أنشأ الكلام في جملته. وهو ضرب من التقمص يتيح لنا تعيين المقام، والاستبصار بمكوناته المادية والمعنوية، مادام معنى الكلام لا يتحقق أخيرا إلا في سياق يتيح التعالق والتواصل الاجتماعي. وسواء أكان الكلام قولا أو خطا، فإن البحث عن المعنى لن يهمل محاولة إعادة إنشاء الظرف الذي أنتج الكلام، بل وحتى الملابسات التي تؤثر فيه سلبا أو إيجابا.

2. Deux éléments composent le sens de la parole : les connaissances antérieures accumulées par le sujet et la sémantique spécifique des mots et des phrases employés.

يحدد الشرط الثاني عنصري المعنى في الكلام، ذلك أن المعرفة القبلية المكتسبة للغة واستعمالاتها المختلفة في المواقف المتعددة ينشئ عند المتلقي ضربا من القابلية التي تتيح له إدراك الدلالة الكامنة في فعل الكلام. وتأتي المعرفة الخاصة بدلالة الألفاظ لتزيد من قوة العنصر الأول وتدعمه. ويكون للمتلقي في هذا الشرط بعدين: بعد المعرفة المكتسبة، وبعد العلم الخاص بالدلالات. لأن المعنى لا يمكنه أن يكون تاما من غير هذا العلم الذي يفتح في اللغة أبعادها الثقافية والاجتماعية، ويمكن ظلها التاريخي من حشد مقاصدها أثناء عمليات التكلم.

3. Le contexte et les connaissances a priori permettent au sujet de prévoir le déroulement d'un discours.

من خواص المعرفة القبلية المكتسبة إمكانية مد المتلقي بفيض من التوقعات التي تسبق عمليات التلفظ، فيسهل على

المتلقـي إدراك نهايـات الكـلام. إنهـا أشـبه شـيء بقـراءة الـنص السـردي الـذي تفصـح أحداثـه عـن النتـائج قبـل وقوعهـا. فيكـون التلقـي متابعـة لسلسـلة مـن التوقعـات الـتي نـادرا مـا تخيـب. والـذي يجعـل هـذا الشـرط قائمـا، هـو تلـك المعرفـة القبليـة الـتي تفـتح سجلات الكلام على الكيفيات المعتادة في أساليب التواصل.

4. Nous possédons une mémoire collective qui est constituée : d'un contexte conceptuel, de connaissances partagées que l'on suppose semblables à celles de nos interlocuteurs, et de la connaissance intrinsèque des règles de l'interaction sociale concernant l'acte de parole.

إن امتلاكنا لذاكرة جمعية مؤلفة مـن سـياق مفـاهيمي، ومـن معـارف مشـتركة يفهمهـا المتحـاورون، ومـا يتصـل بهـا مـن قواعد تخص أفعـال الكـلام قمـين بـأن يجعـل قضـية المعنـى قضـية سـهلة المكسـب. ذلـك أن الحقـل المفـاهيمي يتـيح للمتلقـي إدارة المعـاني في أنسـاق خاصـة يسـمح بهـا الموقـف الـذي يحتضـن الفعـل الكلامـي. ومـن ثـم فـإن المحـاور والمتلقـي مضـبوطان علـى وتـيرة واحـدة تتحـدد فيهـا ومـن خلالهـا المقاصـد الـتي تحملـها الكلمـات ويشي بها السياق العام للمحاورة.

بيـد أن المعنـى الـذي نريـد محاصـرته في نطـاق التداوليـة، والذي نروم الاستفادة منـه في حقـل تحليـل الخطـاب، يفـرض علينـا التوقف قليـلا للتساؤل عن حقيقة المعنى ذاته ما هو؟ وكيـف نميـزه عن غيره؟ وكيف نقبض عليه في الكلام؟.

يضيف "دانيال كلود بيلونجيه" "Danielle-Claude Bélanger" قائلا:

1. Le sens est le produit de la compréhension, c'est d'abord une perception, donc un objet psychologique.

فإذا تساءلنا عن طبيعة المعنى، كان لنا منـه أولا أنـه نـاتج الفهـم، ومـن ثـم فهـو إدراك. وهـو بـذلك موضـوع سـيكولوجي. ولا

يتسنى لنا فهم هذا الطرح إن لم ننظر في الإدراك على أنه مخامرة الكلام للذات واختلاطه بمكوناتها الخاصة. وكأن الكلام يدخل إلى مخبر الذات ليخالط فيها عناصرها النفسية: من مزاج، واقتدار، وثقافة، وعواطف تجاه الباث، وردود أفعال تجاه القصد. وبذلك لن يكون المعنى إلا متشربا لهذه الأخلاط التي تعطيه صبغته النفسية أخيرا. وهذا التعيين يحدد البعد النفسي للمعنى، ويجعله أولا في كل تلقي، وعليه تبنى المواقف والردود. ولن يكون للقصد من فاعلية إلا من خلال هذا التكوين الذي نراعي فيه القبول أو الرفض. التصديق أو التكذيب.

2. Le sens est aussi un objet social que nous pouvons étudier.

حين يغدو المعنى موضوعا نفسيا، ويتم الإعلان عنه، يتحول المعنى إلى موضوع اجتماعي تلتفت إليه الدراسات لاستكشاف حقيقته. وهي الدراسات التي تبحث فيه عن البواعث التي مكنت إدراكه على هذا الشكل دون غيره من الأشكال المختلفة الممكنة.

ذلك أننا حين نقرأ نصا ونزعم أننا قد فمنا منه قصد محددا، فإن تعيين ذلك القصد وتحديد ذلك المعنى، يتراجع في الدرس إلى أسباب تتصل بالجانب الاجتماعي اتصالا قويا. فالتصديق والتكذيب، والقبول والرفض لا ينشأ استجابة لنزوة ذاتية بقدر ما يستجيب لإطار اجتماعي يملي على الذات مقدمات اعتقاداتها. إننا حين نعلن عن معنى ما، نعلن في الحقيقة عن انتماء ثقافي، وسياسي، وأيديولوجي .. قرر فينا هذا القدر من المعنى دون غيره.

3. Il n'est pas nécessaire de percevoir le support du sens pour capter ce dernier.

إنها حقيقة أخرى قد تغاضت عنها اللسانيات التقليدية، حين أوقفت اهتمامها عند حدود اللغة وحدها. لأننا ونحن نقرأ

نصا نتجاوز الحاجز اللغوي لنطل على المشهد الذي تحمله اللغة. فاللغة تتراجع إلى الخلف فاسحة المجال أمام المشهد الذي يعرضه الكلام. ولا يزعم قارئ أنه يتابع اللغة وحدها، وأن اللغة هي التي تعرض عليه المعنى. بل ينبثق المعنى ويرتفع ليحجب اللغة. ذلك هو قول المنظر حين يقول أنه ليس ضروريا أن نعاين الحامل للإمساك بالمعنى. لأن ما يقفز إلى الذهن هو المحمول أولا.

4. Nous oublions le support alors que le sens demeure en mémoire.

إن حقيقة ما أشرنا إليه سابقا تتجلى حين نسأل قارئا عن نص قرأه منذ زمن، فلا يذكر لنا إلا المعنى الذي ارتسم في الذاكرة. أما الحامل الذي عرض عليه ذلك المعنى فلا وجود له في ذاكرته. إنه الأمر الذي يفرض علينا أن نعيد النظر في اللغة ذاتها. إن كونها حاملا يجعل الاستعمال فيها أكثر حضورا من اعتبارها كيانا قائما بذاته، منفصلا عن الذوات المتكلمة. بل اللغة ذلك الاستعمال الذي تسعى القواعدية لتقعيد أساليبه وحسب.

5. Le sens est composé à la fois du sens intenté et du sens reçu.

بيد أن هناك حقيقة أخرى، لابد لدارس الخطاب أن فقهها جيدا. إن المتكلم يسعى عبر كلامه إلى الإفصاح عن فكرة يعانيها، فيختار لها من الكلام ما يراه لبوسا وافيا يؤدي حقها. والفكرة في النفس غير الفكرة في الكلام، قد تتخونها اللغة فلا تؤديها على الوجه الحسن، وقد تصرفها عن قصدها بسبب التشويش الحاصل من الثرثرة والحشو. ذلك هو قصد المنظر حين بشير إلى المعنى المقصود " sens intenté ".

أما المعنى الذي تم التقاطه فهو مرهون بالفهم والمخالطة النفسية لذات المتلقي. ومن ثم يكون المعنى الكلي هو ناتج تلاقي الاثنين معا. وكأننا أمام معنيين على أقل تقدير: المعنى المراد،

والمعنى الملتقط، وبينهما من الفروق ما يجعل عملية التواصل قائمة على الاعتقاد. إنه الشرط الذي أضافه الأصوليون لعملية التواصل.

6. Nous ne traduisons que le sens, jamais ce que l'auteur aurait voulu dire ou l'effet qu'il aurait voulu avoir sur son auditoire...

إن الشرط الخامس يحتم علينا أن نبصر في المعنى أبعادا أخرى غير التي عرضت حتى الآن. لأننا حين نقبل على كشف المعنى أو ترجمته، لا يتسنى لنا أبدا إدراك المعنى الأولي الذي خامر المتكلم وأراد التعبير عنه. وليس بين أيدينا سوى الكلام الذي ألبسه المتكلم لبوسا لفكرته. وهو حاصل لا نعلم عنه استفاءه للمراد أو انتقاصه.

فما أراده المتكلم أولا بعد غيبي، وكذلك الشأن بالنسبة لما انتظره من ردود أفعال في المتلقي. لأننا قد نعاين في قول أراد صاحبه أن يستثير غضبنا غير أنه لم يحدث من ذلك شيئا. لأنه أسسه على اعتقاد لا توجد فينا أسبابه. فالمعنى - أخيرا- هو ذلك الموضوع النفسي الذي وجدته الذات حين تلقيها القول.

7. Le sens n'est pas un élément distinct comme une idée ou un contenu mais bien le résultat d'un processus. On inclue les effets prosodiques, les affects véhiculées dans le discours, etc. Bref, c'est à la fois le contenu et la forme.

أخيرا ليس المعنى عنصرا منفصلا شأن الفكرة والمضومون، بل هو حاصل سياق تتقاطع فيها آثار شتى يجلبها الخطاب في تياره المتواصل. تلك الحركة التي تعيد تعيين المعنى على أنه الشكل الذي يرد فيه الكلام، والمضمون الذي يحمله في آن. فإذا ميزنا بين الشكل والمضمون أفقدنا المعنى جميع أبعاده الأساسية التي تكونه.

3- فعل الكلام عند الأصوليين:

لقد كان البحث عن كيفيات تلقي الخبر وفهم القصد المترتب عليه، الشاغل الأول عند علماء الأصول. ذلك أن اهتمامهم

بالنص الشرعي ينصرف أولا إلى المعنى المتضمن فيه أمرا أو نهيا، ترغيبا أو ترهيبا. ومنه كان من عادتهم:« التعرض لمباحث اللغات في كتبهم. وذلك لأن هذه المباحث هي كالمدخل إلى أصول الفقه، من جهة أنه أحد مفردات مادته وهي **الكلام والعربية، وتصور الأحكام الشرعية** .» ([1]) وإذا توقفنا قليلا عند عبارة المؤلف، ألفينا وعيا مبكرا بأطراف المشكلة التواصلية كما عرضتها التداولية. فالكلام هو الطرف المنجز من اللغة الذي يجريه الاستعمال.

أما العربية فهي اللغة في صورتها التي تقابل الكلام بما تتضمنه من قواعد. غير أن الشطر الأخير الذي يقوم على التصور فمرهون بالتلقي حين يكون الفهم ضربا من التصور تنشئه الذات في تعاملها مع المعنى. ألم تحدد التداولية المعنى بأنه موضوع سيكولوجي، أي تصورا قائما في الذات للموضوع الملفوظ. تلك هي الحقيقة الأولى التي يمكن الاستناد إليها في تصور مباحث علم الأصول اللغوية على أنها الفتح الأول في مجال استكشاف طرق الكلام وتلقيه في آن؟.

وإذا تأملنا فلسفة التعامل اللغوي عند علماء الأصول، أمكننا استنتاج رؤية متقدمة لما أنتجته الفلسفة اللغوية عند أمثال الفيلسوف الأمريكي موريس C. Morris، والانكليزي أوستين J.I.Austin، والفرنسي دوكرو O. Ducrot. في انصباب الاهتمام على فرعين متصلين بأفعال الكلام: ماهيته، وكيفيته. بيد أن الماهية والكيفية لا يتحققان إلا من خلال الدلالة الوضعية. لذلك نجد الرازي يقول: « اعلم أن البحث إما أن يقع عن **ماهية الكلام**

---

[1] -عبد القادر بن بدران الدمشقي. المدخل إلى مذهب الإمام أحمد بن حنبل. ج: 1 ص: 170(ت) عبد الله بن عبد المحسن التركي. مؤسسة الرسالة. ط2.1401.

أو عن **كيفية دلالته**. ولما كانت **دلالته وضعية**، فالبحث إما أن يقع **عن الواضع**، أو عن **الموضوع** أو عن **الموضوع له**، أو عن **الطريق الذي به يعرف الوضع**.» ([1]) وكأن التوزيع الذي تسلكه التداولية العربية القديمة يضع في اعتباره أربعة شعب:

1- الوضع (دلالة الكلمات).

2- الموضوع (دلالة الخطاب، الكلام).

3- الموضوع له (المتلقي).

4- الطريق الذي به يعرف الوضع (قواعد الاستعمال وطرائقه).

وهي الشعب التي تنتظم فعل الكلام في جملته، حين يحيط البحث بالدلالة في الألفاظ، وبالقواعد المستعملة في إنتاجه، وبالملفوظ الذي يرفد الخطاب، وبالمتلقي الذي يفترض فيه قابلية إدراكه. وهي الفلسفة اللغوية التي لا تعطي الأولوية للغة في شكلها العام، بقدر ما تنصرف إلى الاستعمال الذي يكتنفه السياق المحدد نفسيا واجتماعيا. لأن مدار البيان كما يقول أبي بكر الصيرفي:« إخراج الشيء من حيز الإشكال إلى حيز التجلي» ([2]) وهو تعبير آخر عن الجهد المذول من طرف المتكلم في تعيين المقاصد التي يتوخاها في كلامه. إذ البيان أخير ليس مجرد إفهام وتفهيم بقدر ما يكون ابتغاء لسلوك مترتب عليه، ينشأ من الاعتقاد فعلا نزوعيا إلى غاية. لأن للكلام عندهم حد صارم مانع لا يبقي في الذهن شكا.

---

[1] -محمد بن عمر بن الحسين الرازي. المحصول في علم أصول الفقه. ج: 1 ص: 233 (تح) طه جابر فياض العلواني. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.ط1. 1400. الرياض.

[2] -محمد بن محمد بن محمد الغزالي، أبو حامد. كتاب المنخول. ص:63. (تح) محمد حسن هيتو. ط2. دار الفكر.1400. دمشق.

يقول الجويني في أقسام الكلام أن أقل :« ما يتركب منه... اسمان، أو اسم وفعل، أو فعل وحرف، أو اسم وحرف. والكلام ينقسم إلى **أمر، ونهي، وخبر، واستخبار**. وينقسم أيضا إلى **تمن، وعرض، وقسم**. ومن وجه آخر ينقسم إلى **حقيقة ومجاز**. فالحقيقة ما بقي في الاستعمال على موضوعه، وقيل ما استعمل فيما اصطلح عليه من المخاطبة. والمجاز ما تجوز عن موضوعه. والحقيقة إما لغوية، وإما شرعية، وإما عرفية.

والمجاز إما أن يكون بزيادة أو نقصان، أو نقل أو استعارة.» ([1]) وهو الحرص العلمي الذي يرينا في التحديد وظائف الكلام أولا في اتجاهه إلى المتلقي، ثم يلفتنا إلى طبيعته من حيث الحقيقة والمجاز. وكأننا بذلك لا نرى للكلام من وجود خارج الأمر، والنهي، والخبر، والاستخبار، ولا دون التمني، والعرض، والقسم. إذ هي وظائف تحدد أنماط التواصل الكلامي وأنساقه في آن.

بيد أنه الكلام قد يسلك سبل الحقيقة والمجاز، مما يحتم على التحديد العلمي تداركهما لإبقاء الحقيقة في إطار الوضع الأول للفظ والاصطلاح، وإخراج المجاز إلى الزيادة أو النقصان أو الاستعارة.

فإذا تعين لدينا منذ البدء أن أفعال الكلام تنتهي غايتها إلى التأثير في المتلقي لتغيير موقف، أو لإكساب سلوك، أو لإبطال اعتقاد. فإننا واجدون في تحديد علماء الأصول للأمر والنهي إشارة أكيدة لذلك التحول في المتلقي. فالجويني يرى في الأمر:« استدعاء الفعل بالقول ممن هو دونه على سبيل الوجوب. وصيغته

---

[1] - عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني. الورقات ج: 1 ص: 11.(تح) عبد اللطيف محمد العبد.

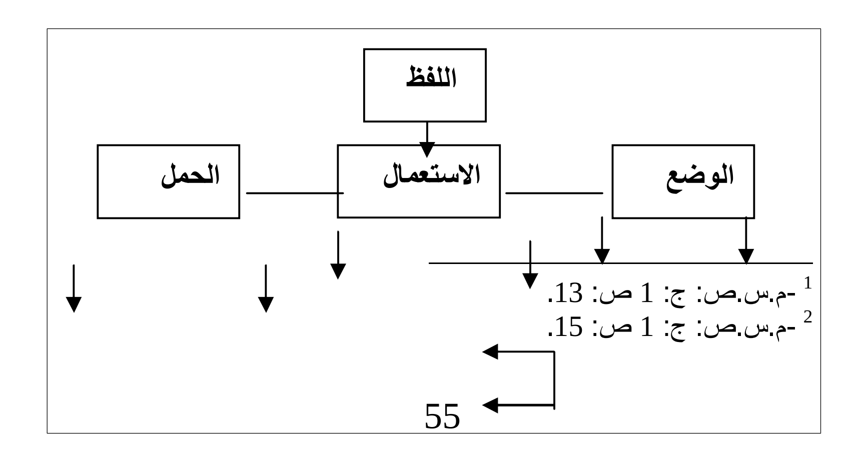
افعل. وهي عند الإطلاق والتجرد عن القرينة، تحمل عليه إلا ما دل الدليل على أن المراد منه الندب أو الإباحة.» ([1]) وفي النهي:« استدعاء الترك بالقول ممن هو دونه على سبيل الوجوب. ويدل على فساد المنهي عنه. وترد صيغة الأمر والمراد به الإباحة، أو التهديد، أو التسوية، أو التكوين.» ([2])

وتحديد **الفعل** في التعريف، يشير صراحة إلى الغاية التي تتوخاها المقاصد من الكلام. إنه الأمر الذي يعود بنا إلى تحديد التداولية للمعنى من كونه موضوعا للإدراك قبل كل شيء. فإن تم له ذلك تحول إلى موضوع نفسي ينشأ عنه النزوع الفعلي للتغير سلبا أو إيجابا.

ولم يكن علم المقاصد عند علماء الأصول إلا سعيا وراء هذه الوظائف المتعددة المنوطة بالكلام وأفعاله. ولكي يتبين لنا الأمر جليا نناقش مسالة اللغة استعمالا من منظور أصولي لنكتشف فيها التمفصلات الأساسية لعملية التواصل.

4- المعارف اللغوية وفعل الكلام:

يقسم علماء الأصول المعارف اللغوية في أفعال الكلام إلى ثلاثة أقسام: الوضع، والاستعمال، والحمل. ولسهيل متابعة الرؤية الأصولية نعمد إلى الخطاطة التالية:



[1] -م.س.ص: ج: 1 ص: 13.
[2] -م.س.ص: ج: 1 ص: 15.

(صفة اللغة)　　　(صفة المتكلم)　　　(صفة المتلقي اعتقاد)

أولي　　لغوي　　شرعي　عرفي　　إصابة　خطأ

مرتجل　　منقول　　لعلاقة (مجاز)

لغير علاقة (اعتباط).

قد تسهل علينا الخطاطة إدراك أبعاد التعامل مع اللفظ الواحد في توزعه على الوضع والاستعمال والحمل. وكأن التفكير الأصولي يدرك أن التعامل مع الكلام لابد له من الانطلاق أولا من المعارف المشتركة التي تختزنها الذاكرة الجمعية في استنادها إلى مخزون لغوي واحد، تتضح فيه المقابلة بين طرفي الوضع: أوليا ومنقولا. ذلك أن اللفظ وهو يتحرك بين الأولية الوضعية والنقل المجازي يحرك الإدراك والتصور من مجال الثبات والاستقرار إلى مجال التحول في الدلالة بما تقتضيه مرونة التجوز في الإفراد تشبيها واستعارة، أو إطلاق اسم الكل على البعض، أو تسمية السبب بالمسبب، أو تسمية المسبب بالسبب، أو التسمية أو الوصف بالمستقبل، أو التسمية أو الوصف بالماضي. أما في التركيب، فتسمية المجاور باسم مجاوره، أو إطلاق الكل على البعض. وهي حقيقة لغوية تدرك من خلال الاستئناس بالقواعد المنبثقة من الاستعمالات القديمة في اللغة، والتي تستسيغها الذائقة الجماعية.

يذهب أبو المعالي الجويني إلى أن علماء الأصول والمتكلمين خاصة درجوا على تقسيم الألفاظ إلى أقسام تشمل الوضع والاستعمال معا، حين يقول: « وقالت المعتزلة الألفاظ تنقسم ثلاثة أقسام: أحدها **الألفاظ الدينية** وهي الإيمان، والكفر، والفسق. فهي عندهم **منقولة** إلى قضايا في الدين. فالإيمان في اللسان التصديق. والكفر من الكفر، وهو الستر.

والفسق الخروج... والقسم الثاني: **الألفاظ اللغوية**، وهي القارة على قوانين اللسان. والقسم الثالث: **الألفاظ الشرعية**، وهي الصلاة، والصوم، وأخواتها. فهي مستعملة في فروع الشرع.»([1])
ويكفل مثل هذا التصنيف الدقيق للألفاظ جدولة اللغة - فيما يخص الفقه على الأقل- الإدراك الشمولي لحركيتها في إطار التواصل الكلامي. فذهن المتلقي تحرك دوما بينها - أثناء تلقيه الكلام- لينزلها منازلها الخاصة. فلا يلتبس عليه أمر إحداها بين دينية أو لغوية، أو شرعية. وإنما تصب كل واحدة منها في الحقل الخاص بها بحسب مقصد المتكلم أساسا.

غير أننا واجدون عندهم توقفا دقيقا مع كل فرع من فروع التقسيم الأول في الخطاطة. وكأنهم يحتاطون بذلك لدرء التوهم والإشكال في الفهم. وما عقدهم للمباحث اللغوية في مقدمات كتبهم إلا دليل على ذلك الحرص الذي لا يجد مبرره إلا في جعل الكلام مصيبا لمقاصده إصابة دقيقة، إحقاقا للبيان. يقول الشيرازي في اللمع:« اعلم أن الأسماء واللغات تؤخذ من أربع جهات: **من اللغة، والعرف، والشرع، والقياس.** فأما **اللغة**: ما تخاطب به العرب من اللغات. وهي على ضربين: فمنها ما يفيد معنى واحدا، فيحمل على ما وضع له اللفظ كالرجل، والفرس، والتمر، والبر، وغير ذلك. ومنه ما يفيد معاني، وهو على ضربين: أحدهما ما يفيد **معاني متفقة**: كاللون يتناول البياض والسواد وسائر الألوان. و**المشرك**: يتناول اليهودي والنصراني، فيحمل على جميع ما يتناوله، أما على سبيل الجمع، إن كان اللفظ يقتضي الجمع، أو على كل أحد منه، على سبيل البدل إن لم يقتض

[1] -عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني. البرهان في أصول الفقه. (تح) عبد العظيم محمود الديب. ج: 1 ص: 133. ط4. دار الوفاء.1418. المنصورة. مصر.

اللفـظ الجمـع، إلا أن يـدل الـدليل علـى أن المـراد شـيء بعينـه، فيحمـل علـى مـا دل عليـه الـدليل. والثـاني مـا يفيـد معـاني مختلفـة كـالبيضة تقع على الخـوذة وبيض الدجاجـة والنعامـة، والقـرء يقـع على الحيض والطهر. فإن دل الدليل علـى أن المـراد بـه واحـد منهمـا بعينـه حمـل عليـه، وأن دل الـدليل علـى أن المـراد بـه أحـدهما ولم يعين لم يحمل على واحد منهما إلا بـدليل، إذ لـيس أحـدهما بـأولى من الآخر، وإن لم يدل الدليل على واحد منهما حمل عليهما. وقـال أصـحاب أبـي حنيفـة وبعـض المعتزلـة: لا يجـوز حمـل اللفـظ الواحـد علـى معنـيين مخـتلفين. والـدليل علـى جـواز ذلـك أنـه لا تنـافي بـين المعنيين واللفـظ يحتملـهما، فوجـب الحمـل عليهمـا، كمـا قلنـا في القسم الذي قبله فصـل. وأمـا **العـرف** فهـو مـا غلـب الاسـتعمال فيـه على ما وضـع لـه في اللغـة بحيـث إذا أطلـق سـبق الفهـم إلى مـا غلـب عليه دون ما وضع له كالدابة.» ([1]).

إن إحلال المتلقي للكلام مكانة أولية في عملية التواصـل وتبيـان المقاصـد، حـتم علـى علمـاء الأصـول عـدم إغفـال شـروط التلقـي، ومـا يكتنفهـا مـن وضـعيات قـد تحـول دون الفهـم السـليم للملفوظات. فإذا نحن فحصنا على سبيل المثل مبحثا واحدا اشـترك فيـه الأصـوليون والبلاغيـون، كـالتكرار مـثلا، أدركنـا دقـة التحري في عرض الأسباب التي تلجئ المتحدث إليـه، وترغمـه علـى معاودة اللفظ أو العبـارة في صيغة ذاتهـا. وقـد نحتـاج إلى كـثير مـن الاختصار لمعالجة هذا المثال. وقد تشفع لنا فيه ضرورته.

---

[1] -أبو أسحاق إبراهيم بن علي الشيرازي. اللمع في أصول الفقه. ج: 1 ص: 9. ط1. دار الكتب العلمية.1985/1405. بيروت.

5- التكرار والتوكيد التواصلي:

يذهب الزركشي إلى أن: « التكرار على وجه التأكيد، وهو مصدر كرر إذا ردّد وأعاد، هو تَفعال بفتح التاء، وليس بقياس بخلاف التفعيل. وقال الكوفيون هو مصدر فعل والألف عوض من الياء في التفعيل. والأول مذهب سيبويه. وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة ظنا أنه لا فائدة له. وليس كذلك، بل هو من محاسنها لاسيما إذا تعلق بعضه ببعض.» ([1])
وإذا نحن تجاوزنا المعطى اللغوي في التكرار، استقبلتنا إشارة الزركشي إلى انقسام الدارسين –في مسألة التكرار- إلى قسمين: قسم يعده من أساليب الفصاحة، وقسم يرى فيه العي والحصر الذين يفضيان بصاحبهما إلى تكرار القول عيّا أمام الانطلاق والاسترسال. وهي مسألة تجد حجتها في كلا الموقفين من المعاينة لأحوال التواصل والمتواصلين في الخطابات العادية والرسمية. وكأن المتكأ الذي تقام عليه الحجة في التقرير والنفي، إنما يقوم على الهيئة التي يتلبَّسها المتحدث أثناء الحديث في السياق الذي يُجري فيه تواصله، وفي الظرف النفسي الذي يرفد كل ذلك في اتجاه المتلقي.

ساعتها نكون أمام شبكة محكمة التعقيد، لا يمكن النظر من خلالها إلى المسألة من جانب دون الالتفات إلى الجوانب الأخرى، كأنْ نرصد شبكة العواطف التي تربط المتحدث بالمتلقي من جهة، وشبكة العلاقات العاطفية بينه وبين الموضوع الذي يعالج. إذ كلما بلغت المشاعر درجة من الحدة والتوتر، أملت على المتحدث ضربا من "الترجيع" الذي ينتهي به سريعا إلى

[1] -الزركشي. البرهان في علوم القرآن. ج3 ص:8. (تح) محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعرفة.1391. بيروت.

التكرار، سواء في شكله المحمود أو المذموم. فيكون "التقرير" شكلا للأول، ويكون الاحتباس صفة للثاني. وقد فطن الأوائل إلى هذه المسألة التواصلية، فراموا تفسيرها في الهيئات التي يرصدونها في الخطباء والشعراء ابتداء.

يقول الزركشي متابعا حديثه:« وذلك أن عادة العرب في خطاباتها إذ أبهمت بشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه، أو قصدت الدعاء عليه، كررته توكيدا. وكأنها تقيم تكراره مقام المقسم عليه، أو الاجتهاد في الدعاء عليه، حيث تقصد الدعاء. وإنما نزل القرآن بلسانهم، وكانت مخاطباته جارية فيما بين بعضهم وبعض. وبهذا المسلك تستحكم الحجة عليهم في عجزهم عن المعارضة. وعلى ذلك يحتمل ما ورد من تكرار المواعظ والوعد والوعيد، لأن الإنسان مجبول من الطبائع المختلفة، وكلها داعية إلى الشهوات. ولا يقمع ذلك إلا تكرار المواعظ والقوارع.» ([1])

ففصاحة التكرار آتية من **التوكيد والتقرير وإحكام الحجة** على المتلقي من خلال ضرب من "**القرع**" الذي يؤديه اللفظ المكرر، أو العبارة المرددة. إنها في تواليها تقع على النفس أول الأمر موقع التنبيه، ثم تعود لتحتفر معناها عميقا في النفس، محدثة لونا من التعالق بين صوتها ودلالتها التي حددها السياق والهيئة التي كستها من انفعال الباث وتوتره. ولسنا في التكرار نتلقى اللفظ في وتيرة واحدة أول الإلقاء وبعده، بل لنا في كل تردّد نبر خاص ووتيرة خاصة. وكأن اللفظ لا يكرر حقيقة، وإنما **يعاد إخراجه** مرة أخرى في ثوب جديد. إذ ليست مهمته – حين التردد- التنبيه، أو الإخبار، بل مهمته حفر الاعتقاد الجديد في عمق النفس، وتمكين الأثر المتوخى فيها.

---

[1] -الزركشي. م.س.ج3.ص:9.

إنها الحقيقة التي يتوقف عندها الزركشي حينما يباشر الظاهرة في القرآن الكريم، فيبدأها بقوله:« **وفائدته العظمى التقرير**. وقد قيل الكلام إذا تكرر تقرر. وقد أخبر الله سبحانه بالسبب الذي لأجله كرر الأقاصيص والأخبار في القرآن، فقال:**(ولقد وصلنا لهم القول لعلهم يتذكرون)** وقال:**(وصرفنا فيه من الوعيد لعلهم يتقون أو يحدث لهم ذكرا)** وحقيقته **إعادة اللفظ أو مرادفه** لتقرير معنى **خشية تناسي الأول لطول العهد به**.» ([1]) فإذا كان التقرير هو الفائدة العظمى التي يجنيها المتلقي من التكرار، فإننا نستشف من آي القرآن الكريم فوائد أخرى ألصق بالتواصلية في بعديها النفسي والاجتماعي. ذلك أن الله **U** يصرح بلفظ **التوصيل** الذي يتضمن الوعد والوعيد، والترغيب والترهيب. بيد أن للتوصيل مرام أخرى غير التقرير الذي جعله الزركشي فائدة عظمى. إنها في **"التذكر" و"التقوى" و"الذكر"** وكأن كل لفظ من هذه الألفاظ يطوي مجالا شاسعا من مجالات النفس البشرية في تعاملها مع الغيب، والدين، والله **U**. فالتذكر مقرون بالماضي، يختص بالأخبار التي ترفعها القصص والأمثال بما فيها من عبر وعظات. والتقوى ترتبط بالسلوك اليومي الذي يتوخى المزالق والسقطات. فالذي عاين أحوال الغابرين، وعرف مساقطهم وأسبابها، يتوقى في معاشه ما يكون مثيلا لها، شبيها بوقائعها، فيبتعد عنها كما يتوقى السائر أشواك الطريق. وينصرف الذكر إلى الله **U** لمعرفة قدره وجلاله.

وحين نرى في التكرار هذه المرامي التي تغطي الماضي والحاضر والمستقبل، وتربط الذات بالخالق **U** ندرك أن المراد فيه ليس مطلبا تقتضيه الفصاحة وحدها، وإنما هو مطلب

[1] -الزركشي. م.س.ج3.ص:10.

تواصلي يتأسس على معطيات النفس والاجتماع معا. كل ذلك ونحن مع اللفظ يُردّد مرتين أو أكثر. ومع العبارة تُستعاد في وتيرة معينة. فإذا تغير هذا الشأن وتحوّل فلسنا أمام الظاهرة التي تسمى تكرارا.

وما يُحمد للزركشي –في هذا المقام- التفاته إلى ما يؤسس اليوم في الفهم الحديث حقيقة التوتر النفسي الذي يجد في المكتوب والمنطوق آثاره الدالة عليه. فهو يقول:« فإن أعيد **لا لتقرير المعنى السابق لم يكن منه**. كقوله تعالى: **(قل إني أمرت أن أعبد الله مخلصا له الدين وأمرت لأن أكون أول المسلمين قل إني أخاف إن عصيت ربي عذاب يوم عظيم قل الله أعبد مخلصا له ديني فاعبدوا ما شئتم من دونه)** فأعاد قوله: **(قل الله أعبد مخلصا له ديني)** بعد قوله: **(قل إني أمرت أن أعبد الله مخلصا له الدين)** لا لتقرير الأول، بل لغرض آخر. لأن **معنى الأول الأمر بالإخبار أنه مأمور بالعبادة لله والإخلاص له فيها. ومعنى الثاني أنه يخص الله وحده دون غيره بالعبادة والإخلاص**. ولذلك قدم المفعول على فعل العبادة في الثاني وأخر في الأول لأن الكلام أولا في الفعل وثانيا فيمن فعل لأجله الفعل» ([1]) لأن تحول المراد من هدف إلى آخر لا يبقي تواتر اللفظ والعبارة في دائرة التكرار، بل ينصرف بها إلى حال أخرى تجعل العبارة الثانية "نصا" جديدا كل الجدة. نقابل فيه دلالة مستجدة تطرأ على الملفوظ.

6- التكرار بين النحو والبلاغة:

يقسم مصطفى الصاوي الجويني اهتمام النحاة والبلاغيين بالتكرار إلى قسمين. فيجعل من نصيب النحاة الاهتمام بأثر العوامل، والالتفات إلى المتلقي ومقامات الخطاب من

---

[1] -الزركشي. م.س.ج3.ص:11.10.

شغل البلاغيين. ذلك حين يرى أن التكرار:« ظاهرة لغوية يتبينون فيها أثر العوامل، بينما يرعى البلاغيون مقام الخطاب، أو نفسية السامع شكا وإنكارا أو تكذيبا.» ([1]) فإذا كان انشغال النحاة ينصب على النسق الذي يرد فيه التكرار بنية، فإن البلاغيين يتحرون الصلة التي تمتد بين الباث والمتلقي في ظرفها النفسي: شكا وإنكارا وتكذيبا. وإلى السياق الذي يتأسس فيه الخطاب، أو ما يسمونه بالمقام.

وكأننا حين نتدبر هذه العلاقات في إنشاء التكرار أسلوبا، نفتح أمام أنفسنا دائرتين على أقل تقدير. دائرة المشاعر المتبادلة بين الباث والمتلقي، وكأننا نجد فيها - على الرغم من تباينها- قياس التوترات التي يحملها الخطاب وهو يحاول إقناع المتلقي، أو زحزحته عن اقتناع سابق، أو تصحيح اعتقاد فاسد.. أو غير ذلك من الوضعيات التي يناسبها التكرار تأكيدا وإصرارا. وهي الدائرة التي يحدثنا عنها علم النفس الاجتماعي في رصده لمثل هذه التقاطعات بين المشاعر، والتي من شأنها تحوير الخطاب والعدول به عن القصد المؤسس له أولا.

وحين نقسم دائرة التواصل بين المقام والمعطى النفسي المتبادل بين الباث والمتلقي، فإننا نقيم لظاهرة التكرار بعدها الثقافي المعرفي. فكل خطاب يلجأ إلى التكرار، إنما يصنع ذلك استجابة إلى الداعيين: داعي المقام، أو داعي النفس. ولكننا قد نقبل هذا الفهم فيما يتصل بالحديث العادي الذي يتقابل فيه الطرفان، فكيف بنا نقبل به إذا كان التواصل قائما على

[1] -مصطفى الصاوي الجويني. البلاغة العربية تأصيل وتجديد.ص:69 منشأة المعارف الإسكندرية. 1985.مصر.

المكتوب؟ إن المشاعر تأخذ حدتها من المشافهة والمقابلة، ولكنها لا تملك أن تفعل ذلك من المكتوب.

هنا يعيد التفكير القائم على الوعي النفسي إعادة طرح مشكلة "المخاطَب" "القارئ" في النصوص. ذلك الشخص الافتراضي الذي حاول كثير من النقاد إقصاءه من الدائرة الإبداعية، مدعين أن لا وجود له. وأنه إن وجد، فوجوده يؤرق المبدع، ويفرض عليه ضربا من الرقابة التي تحول دون انطلاق الإبداع في مسارب التجديد. غير أن التفكير فيه -مرة أخرى- ومن زاوية تقنية التكرار الأسلوبية، يفتح فيه وظيفة أخرى. إن وجوده ليس للمراقبة، ولا للتنغيص على المبدع، بل وجوده **محك لأساليب الإقناع** التي يتذرّعها المبدع في عمله وأساليبه. إنه يجرب عليه فعاليتها وقوة حجتها. إنه يتحسس فيه جميع الردود التي يمكن أن يصادفها في غيره من القراء. لذلك فهو يتخير له مستوى ثقافيا معينا يلبي من خلاله جميع المستويات. إننا نتخيل قارئا ضمنيا.. افتراضيا.. وما شئنا له من مسميات.. لا ليكون أنيسنا في رحلة الإبداع، بل ليكون المحك الذي نشحذ عليه جميع أدواتنا الأسلوبية، وحججنا الإقناعية.. نرقب فيه التوتر والانفعال.. ونتحسس الشك والريبة.. والإقبال والإدبار.. فنكرر.. ونؤكد.. لأننا نريد زحزحته عن اعتقاده القديم.. وليس من مقياس لنجاح صنيعنا إلا مقدار الزحزحة التي نجريها في ذاته ومواقفه.

وإذا نحن عدنا إلى حفيف اللغة نتصنّت إلى معانيها الحافة التي تشيعها ألفاظها في طيف الاستعمالات المتعددة، رأينا كيف تكتسب اللفظة ذاتها دقتها الإشارية لتأكيد هذا الفهم. فالراغب الإصبهاني يعدد معاني "وكّد" "وكّدت":« القول والفعل أكدته: أحكمته. والسير يشد به القرموس يسمى التأكيد، ويقال توكيد. والوكاد حبل يشد به البقر عند الحلب. قال

الخليل: أكدت في عقد الإيمان أجود، وكّدت في القول أجود. تقول إذا عقدت أكدت، وإذا حلفت وكّدت» ([1]) وكأن المعاني الحافة التي يشيعها التوكيد تتصرف كلها إلى لون من التعامل الشديد مع الموضوع قصد شده وتوثيقه. والأسلبة في الإبداع والكتابة عموما، عمل فيه من القوة التي تتولى المتلقي لشدِّه إلى فكرة الإقناع والتأثير.

وكأننا حين نكرر اللفظ والعبارة، إنما نعمد إلى ليِّ الوثاق مرة بعد مرة على القصد الذي نتوخى. وحضور القارئ في مخيلتنا حين العملية الإبداعية يعاني ما في اللفظ من شد وإحكام. ذلك أن التأكيد تمكين. يقول يحي بن حمزة العلوي في "الطراز":« واعلم أن التوكيد تمكين الشيء من النفس، وإماطة الشبهات عما أنت بصدده.» ([2]) غير أن هذه العملية الدقيقة التي تتوخى في المتلقي حالات القبول والإذعان، أو حالات الشك والإنكار، تتطلب من المبدع الكثير من الحيطة والدقة في إجراء التكرار توكيدا، وابتغائه أسلوبا وفصاحة.

إنها الفكرة التي نصادفها عند الخطيب القزويني حين يوكل العملية إلى ضرب من المقادير تُصَبُّ في المكتوب قدر الحاجة إليها، لئلا تكون محض حشو ينقلب سحره على الساحر، فيكون عيّا وحصرا. وكأنها التركيبة الصيدلانية التي تسعى لأن تكون دواء ناجعا إذا هي احترمت المقادير، قبل أن تنقلب إلى سم ناقع إذا هي تجاوزتها وأفرطت فيها. فهو يقول:«

[1] -الراغب الإصبهاني. المفردات في غريب القرآن. (تح) محمد أحمد خلف الله.ص:843. مكتبة الأنجلومصرية. القاهرة. (دت).

[2] -يحي بن حمزة العلوي. الطراز.ج2.ص:176. مطبعة المقتطف. القاهرة.1914/1322.

ينبغي أن يقتصر من التركيب على قدر الحاجة، فإن كان خالي الذهن من الحكم أو التردد فيه استغني عن مؤكدات الحكم. وإذا كان مترددا فيه طالبا له، حسُن تقويته بمؤكد. وإن كان منكرا وجب توكيده بحسب الإنكار.» ([1])

والجديد في عبارة الخطيب مشاكلته بين الحسن والوجوب. يكون الأول مع الطلب، ويكون الثاني مع الإنكار. وكأننا ونحن نراقب قارئنا نتحسس فيه مواطن الطلب فنقدم له فيها التكرار استحسانا لطلبه، ونقدمه وجوبا أمام إنكاره. ولسنا نرى في التفكير النقدي أدق من هذا الالتفات إلى القارئ والمتلقي أثناء الإنشاء الأسلوبي لنص المرسلة ذاتها.

وكأن البلاغي العربي القديم لم يكن يصدر في تعامله مع اللغة أسلوبا عن معيارية جاهزة تملي عليه القواعد والقوالب، وإنما كان محط اعتماده على العملية التواصلية أثناء سريانها الإبداعي الأول. ففيها وحدها يتقرر المقدار والدرجة التي سيصيبها الصنيع من نفس المتلقي. وهي وحدها التي تفصح لنا عن مواطن الحسن في التكرار، ومواطن الهجنة فيه.

وإذا نحن سايرنا هذا الفهم عند البلاغيين القدامى، وجدناهم يمضون فيه إلى غايات متقاربة، تصب كلها في الاحتفال القوي بالمتلقي. وكأن الهاجس الذي كان يسكن الباث يتجاوز الصنيع الفني إلى الإفصاح والإبانة والوضوح. يقول الزمخشري:« إن جدوى التأكيد أنك إذا كررت فقد قررت

[1] -الخطيب القزويني. التلخيص في علوم البلاغة.(ش) عبد الرحمن البرقوقي. ص:41. دار الكتاب العربي. بيروت.(دت).

المؤكد ما علق في نفس السامع، ومكنته من قلبه، وأمطت شبهة بما خالجته أو توهمت غفلته عما أنت بصدده فأزلته.» ([1])

إن في حديث الزمخشري إشارات تتصل بالعامل النفسي اتصالا يفتح في الدرس البلاغي نافذة تجاوز المعيار إلى الاستعمال، وقياس الفوز بالقصد والإبانة بدرجات المُكنة التي يحدثها الأسلوب في المتلقي. فهو يتحرك من "الذهن" إلى "القلب" وكأن الفكرة التي يقبلها الذهن ويذعن لحجتها ومنطقها الخاص، تستقر أخيرا في القلب اعتقادا. وكأننا بذلك نلحظ في الفهم العربي تدرجا في أساليب الإقناع، لا يريد للفكرة أن تظل حبيسة العقل وحده، بل يريد لها أن تنزل إلى قرار آمن.. قرار القلب، ففيه تماط الشبهات، وتمحي الغفلة.

[1] -الزمخشري. المفصل في علم العربية.ص:112.111. دار الجيل ط2. بيروت. (دت).

الفصل الرابع

إشكاليات النص القرآني بين التفسير والترجمة.

قـراءة في ملاحظـات "حـدروق ميمـوني" مـن خـلال كتابـه "الإسـلام المعتـدى عليـه" *L'ISLAM AGRESSE. De HADROUG MIMOUNI.* الذي تعرض فيد بالنقد لترجمات القـرآن الكـريم إلى اللغة الفرنسية.

1- تمهيد:

يمثـل الـنص القرآنـي حيـزا ذا طبوغرافيـة متميـزة، تتبـاين فيها التضاريس، وتتقاطع فيها الوهاد والنجاد في تجانس سـحري، يشـكل الكـون القرآنـي في معماريتـه الجديـدة الـتي فاجـأ بهـا القـوم، وهـم سـادرون في كـون خامـل الـذكر. فلمـا :« ورد علـيهم أسلوب القرآن، رأوا فيه ألفاظهم بأعينهـا متسـاوقة فيمـا ألفـوه مـن طرق الخطاب، وألوان المنطق. ليس في ذلـك إعنـات ولا معانـاة. غيـر أنهم، ورد عليهم من طرق نظمـه، ووجـوه تركيبـه، ونسـق حروفـه في كلماتهـا وكلماتـه، ونسـق هـذه الجمـل في جملتـه، مـا أذهلـهم عـن أنفسـهم مـن هيبـة رائعـة، وروعـة مخوفـة، وخـوف تقشـعر منـه الجلـود. حتـى أحسـوا بضـعف الفطـرة القويـة، وتخلـف الملكـة المستحكمة. ورأى بلغاؤهـم أنه جنس من الكـلام غير ما هـم فيـه، وأن هذا التركيب هـو روح الفطـرة اللغويـة فيهم. وأنـه لا سـبيل إلى صرفه عن نفس أحد من العرب.» ([1]).فكـان الـنص القرآنـي تحـول مـن "الشـفوية" العربيـة، مـن إيقاعهـا المتسـارع المنـتظم، إلى "الكـتابية" التي أسست الحضارة الإسلامية.

---

[1] - مصطفى صادق الرافعي.تاريخ آداب العرب.ج2.ص:182.دار الكتاب العربي ط2.1974.بيروت.

كان وقع النص القرآني قويا أول الأمر، يأتي بما ألفه القوم في طوره "المكي" حاملا لآيات قصار، موقعة، توحي ب "مشابهة" لما كان عليه الناس قبله. إلا أن تلك "العبارة" جاءت محمّلة بمادة معرفية ثرة، تصدم الواقع القائم، وتسف قناعاته، وتنكر معروفه، وتضع بين يديه لغة جديدة في نسق أجد. يفتح آفاقا واسعة على الكون المادي والروحي. فتتخذ فيه القيم أبعادا أخرى كانت "المادية" الوثنية قد حصرتها في أطر ضيقة، ورمت بها في فضاءات تتناهى يحدها الموت.إن ظاهرة لغوية كهذه :«فريدة في تاريخ اللغات. إذ لم يحدث للغة العربية تطور تدريجي، بل ما يشبه الانفجار الثوري المباغت، كما كانت الظاهرة القرآنية مباغتة. وبهذا تكون اللغة العربية قد مرت طفرة من المرحلة اللهجية الجاهلية إلى لغة منظمة فنيا، لكي تنقل فكرة الثقافة الجديدة، والحضارة الوليدة.» ([1]).

لم تؤسس "الشفوية العربية" سوى "ركاما" هائلا من "المسموعات" يتناقلها الأعراب في حلهم وترحالهم، دون أن يكون لها سلك تنتظم فيه، فتتهذب شوائبها، وترق أطرافها، وتغدو سلسة منقادة، يمكن الإلمام بها. فكان النص القرآني خيط العقد المتين، حتى وإن أجد العرب اللغة :« مفردات، أوجدها القرآن تراكيب خالدة. وإن لهذه اللغة معاجم كثيرة، تجمع أبنيتها ومفرداتها، ولكن ليس لها معجم تركيبي غير القرآن.» ([2]) فكان القرآن الكريم بعالمه الرحب فتحا يفتّق أغلاقها، وينف خاملها، ويبعث فيها رجفة حياة أخرى. فالدعوة القرآنية على الرغم من :« تدرجها ومراعاتها مقتضيات المرحلة المكية، لم

---

[1] -مالك بن نبي. الظاهرة القرآنية.ص:184.(ت) عبد الصبور شاهين.دار الفكر.1981.طرابلس.لبنان.

[2] -مصطفى صادق الرافعي.م.م.س.ص:268.

تتردد لحظة في الكشف عن بغيتها ،وعن إرادتها تغيير المجتمع الواقع، ومجابهته، والتصريح بكونها تسعى إلى استبدال الذي هو خير بالذي هو أدنى، » ([1])

إن النص القرآني تحول جذري، يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، والنسق التعبيري. فهو أسلوب :« عجيب، ومنهج من الحديث مبتكر. كأن ما سواه من أوضاع الكلام منقول،وكأنه بينها - على حد قول بعض الأدباء- وضع مرتجل، لا ترى له سابقا جاء بمثله، ولا لاحقا طبع على غراره. فلو أن آية منه جاءتك في جمهرة من أقوال البلغاء لدلت عن مكانتها، واستمازت من بينها، كما يستميز اللحن الحساس من بين ضروب الألحان، أو الفاكهة الجديدة من بين ألوان الطعام.» ([2]) فإذا كان النص القرآني قد طوى المعرفة الجاهلية، فإنه انزاح عن لغتها، وضادها بنيويا، لقول "الرماني" في وجوه الإعجاز السبعة، حتى ذكر "نقض العادة" . وما نقض العادة ؟ :« فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام المعروفة، منها الشعري، ومنها السجع، ومنها الخطاب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس من الحديث، تفوق به كل طريقة.» ([3]) علما بأن مصطلح نقض العادة في عرف النقد الحديث، يمثل نقطة الابتعاد عن الدرجة الصفر التي تكون فيها اللغة واحدة لدى الجميع، تشير إلى ما هو كائن إشارة واحدة. وكل خرق لهذه القاعة، وهذا المستوى يعد تضادا بنيويا، أو انزياحا، غرضه

---

[1] -محمد التومي. المجتمع الإنساني في القرآن الكريم.ص:81.الدار التونسية للنشر/المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر.1986.

[2] -محمد عبد الله دراز.النبأ العظيم.ص:94.93.دار القلم.1977. الكويت.

[3] -الرماني. النكث في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم.ص:68.(ت) خلف الله ومحمد زغلول سلام.دار المعارف.ط1965.2.

الأساس "نقض العادة" التي كانت سائدة، وصدم الواقع الراهن. ذلك الذي أفضى بالبعض إلى اعتبار النسق القرآني لغة جديدة كل الجدة. لقد أخبر الحسن بن عبد الرحيم، عن أبي خليفة عن محمد بن سلام الجمحي، قال: قال عمرو بن العلاء: اللسان الذي نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبي r عربية أخرى عن كلامنا هذا.» ([1]).

فهي إذن مادة صوتية تبتعد :« عن طراوة لغة أهل الحضر، وخشونة أهل البادية. وتجمع في تناسق حكيم بين رقة الأولى و جزالة الثانية، وتحقق السحر المنشود. بفضل من التوفيق الموسيقي البديع بينها.. إنها ترتيب في مقاطع الكلمات في نظام أكثر تماسكا من النثر، وأقل نظما من الشعر. تنوع من خلاله الآية الواحدة لتجذب نشاط السامع، ويتجانس في آخر الآيات سجعا لكي لا يختل الجرس العام للموافقات في كل سورة.» ([2])

2- القرآن بين التفسير والتأويل:

تأخذ مسألة التفسير والتأويل في الفكر العربي القديم أبعادا شتى عند علماء العربية، وأهل التفسير، ورجالات الفرق. عندما يتحدّ المصطلحان لدى البعض، حتى لا تكاد الحدود تبين وتتميز، كونهما يؤولان نهاية الأمر إلى المرجعية الفكرية التي يغترف منها "الفرقاء" أوليات علمهم. فذا ابن حبيب النيسابوري يضج من تداخل الدلالة فيقول:« نبغ في زماننا مفسرون، لو سئلوا عن الفرق بين التفسير والتأويل ما اهتدوا إليه.» ([3])

---

[1] -م.س.ص:43.42.

[2] -محمد عبد الله دراز.مدخل إلى القرآن الكريم.ص:116.115.دار القلم 1984. الكويت.

[3] -جولد زيهر.مذاهب التفسير.نقلا عن رفعت محمد الشرقاوي.الفكر الديني في مواجهة العصر.ص:35.دار العودة.ط2.1979.بيروت.

فإذا كانت منهجية البحث تفرض علينا أن نبحث في "الفروق" اللغوية قبل الفروق الاصطلاحية، ورجعنا إلى "لسان العرب" ألفينا بقية من ذلك التداخل يتسرب إلى فكر المصنف، فيذكر لنا بعد أن شرح التفسير، والفسر، قول ابن الأعرابي: التفسير والتأويل معنى واحد. ([1]) فيتحقق عندنا تذمر "ابن حبيب". غير أننا سرعان ما نجد "ابن منظور" يعود بنا إلى فرق جوهري بين التفسير والتأويل في مادة "أول" فيسجل لنا أن التأويل ردّ أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر. بيد أن الخلط المتأخر في دلالة المصطلح، لم يكن كذلك عند الأوائل، وأن تسمية الكتب والمصنفات ب "التفسير" و"التأويل" لم يكن مصادفة أو أخذا بالترادف. لأن الأوائل أدركوا حقيقة بالغة الأهمية في اللغة وروائعا ودقتها. لأن الاسم :« كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة، فإذا أشير إلى شيء مرة واحدة فعرف، فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة. وواضع اللغة حكيم لا يأتي فيها بما لا يفيد. فإن أشير منه في الثاني والثالث إلى خلاف ما أشير إليه في الأول كان ذلك صوابا.فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى واحد من المعاني، وعين من الأعيان في لغة واحدة، فإن كل واحد منها يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلا لكان الثاني فضلا لا يحتاج إليه، وإلى هذا ذهب المحققون من العلماء.» ([2])

إن كتاب "أبي هلال العسكري" "الفروق في اللغة" محاولة كبرى للبرهنة على صحة مذهبه، ودحضا لمقولة الترادف في اللغة التي أجمع أهل الإعجاز على بطلانها. لأن في الحديث :«

---

[1] -ابن منظور. لسان العرب.ص:1095.

[2] -أبو هلال العسكري. الفروق في اللغة.ص:13.دار الآفاق الجديدة.ط5.1981.بيروت.

ألفاظا متقاربة في المعاني يحسب أكثر الناس أنها متساوية في إفادة بيان مراد الخطاب، كالعلم والمعرفة، والحمد والشكر، والبخل والشح، وكالنعت والصفة.. والأمر فيها وفي ترتيبها عند علماء أهل اللغة بخلاف ذلك. لأن لكل منها خاصية تتميز بها عن صاحبتها في بعض معانيها، وإن كان يشتركان في بعضها.» ([1]). ول "أبي هلال العسكري" فروق طريفة بين التفسير والتأويل، صاغها مجملة، نعرضها مفصلة في الجدول التالي:

إن القراءة الأولى للجدول، تضع بين أيدينا جدلية الظاهر والباطن التي حركت الفكر الإسلامي باتجاهاته وفرقه

التفسير	التأويل
هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة (الألفاظ)	الإجبار بمعنى الكلام.
أفراد ما انتظمه ظاهر التنزيل.(لغة النص)	الإخبار بغرض المتكلم بكلام.
	استخراج معنى الكلام، لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة.
	أصل التأويل من: إلت إلى الشيء أؤول إليه.إذا صرت إليه. ([2])

وأهوائه. ذلك أن أبا هلال العسكري، يفتح أمامنا مسار "التفسير" بشقيه: النقل/العقل. فمناط التفسير اللفظ ودلالته التي

1 -الخطابي.بيان إعجاز القرآن.ص:29. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم.(ت) خلف الله ومحمد زغلول سلام.دار المعارف.ط1965.2.

[2] -أبو هلال العسكري.م.س.ص:49.48

احتفظت بها الشفوية العربية في أشعارها وحكمها وأمثالها..وجسد النص اللغوي الذي يفضي إلى حقيقة الدليل. إنه يتوخى الوضوح،

ووحدة المعنى، فهو واحد لدي جميع القراء. أما التأويل، فخلاف ذلك. لأنه مرتبط ب "الظلال" التي يشيعها الكلام، وتحملها الألفاظ وراء أصواتها وحروفها. فهو ذلك "الهمس" الخافت وراء صخب اللغة..إنه يحاول دوما تفهم، وتدبر مقاصد المتكلم، فيرجح قولا على قول، ويغلب معنى على معنى، حتى يتحقق نهاية الأمر مما يريده هو من النص، لا ما يريده النص منه. لذلك سارع العلماء إلى إلجامه بالشروط.

بيد أن استعمال لفظة بدل أخرى، راجع أساسا إلى منهج القارئ وأداته. ومهما يكن من أمر، فإن التفرقة :« بين التفسير والتأويل، كانت في الحقيقة، تفرقة بين منهجين مختلفين في إدراك النص. إذ يبدو أن التفسير ضرب من الأخذ بالظاهر. أما التأويل، فإنه تجاوز هذا السطح الظاهري إلى أعماق أخرى. وهي التفرقة التي تميز بين مرحلتين مختلفتين من مراحل التفسير.» ([1]).

إن الملفت حقا، هو ورود كلمة تفسير مرة واحدة في القرآن الكريم، في قوله تعالى **(ولا يأتونك بمثل إلا جئناك بالحق وأحسن تفسيرا ( )**الفرقان 33**)**. يقول "ابن القيم" :« فالتفسير الأحسن، هو الألفاظ الدالة على الحق. والحق هو المعنى والمدلول الذي تضمنه الكتاب. والتفسير أصله البيان والظهور، ويلاقيه في الاشتقاق الأكبر الإسفار، ومنه أسفر الفجر إذا أضاء

[1] -رفعت محمد الشرقاوي.الفكر الديني في مواجهة العصر.ص:37.دار العودة.ط1979.2.بيروت.

ووضح، ومنه السفر، بروز المسافر من البيوت.» ([1]). أما التأويل فقد ورد في سبعة عشر موضعا، متراوحة بين ثلاث معان رئيسة:

- احتمال معان أخرى: **(فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله، وما يعلم تأويله إلا الله)** (آل عمران 7) .
- تعبير الرؤيا: **(ورفع أبويه على العرش، وخروا له سجدا، وقال يا أبت هذا تأويل رؤياي من قبل قد جعلها ربي حقا.)**

(يوسف 100 **)**
- العدل ، الصدق، الابتعاد عن الغش: **(وأوفوا الكيل إذا كلتم، وزنوا بالقسطاس المستقيم، ذلك خير وأحسن تأويلا.)** (الإسراء 35 **)** . ([2])

ويستعرض "عز الدين إسماعيل" ([3]) آراء المشتغلين بعلوم القرآن بصفة عامة في الفرق بين التفسير والتأويل، من كتاب "السيوطي" " الإتقان في علوم القرآن" نقدمها ملخصة في هذا الجدول تسهيلا لإدراك الفروق:

التفسير	التأويل

[1] -ابن القيم الجوزية.مختصر الصواعق المرسلة..نقلا عن صبري متولي.منهج أهل السنة في تفسير القرآن الكريم.ص:50.دار الثقافة للنشر.1986.مصر.

[2] -م.س.ص:50.

[3] -عز الدين إسماعيل.نصوص قرآنية في النفس الإنسانية.ص:17.16.دار النهضة العربية.1975.بيروت.

- خاص بالألفاظ ومفرداتها. - يشرح القرآن وغيره من الكتب السماوية، والنصوص والكلام. - بيان معنى لفظ لا يحتمل إلا معنى واحدا مع قيام الدليل القاطع. - يكون لغريب الألفاظ. - يكون لكلام يتضمن قصة، أو سبب نزول.	- مرتبط بالمعاني والجمل. - مقصور على القرآن، فلا نقول تأويل قصيدة أو خطبة. - هو اختيار معنى من المعاني المحتملة مع تقديم الدليل على صحة المعنى، إنه ترجيح أحد المعاني المحتملة المناسبة. - يكون للألفاظ كما يكون للجمل.

2- 1- على مستوى اللفظ:

2- 2- على مستوى النص:

التفسير	التأويل
- يتعلق بالرواية. - مقصور على الإتباع والسماع. لا يحتمل الاجتهاد، أو الاستنباط.	- يتعلق بالدراية. - متعلق بالاستنباط. - يقوم على المعرفة، الحذق، التماس الترابط. الاهتمام بالسياق العام.

إن أول خلاصة نسجلها أن كل:« فرقة من الفرق لها معنى اصطلاحي لكل من التفسير والتأويل، يتفق مع مفهومها الفكري من ناحية، ومع قصدها من تأويل كتاب الله من ناحية أخرى.» ([1]) وسواء سجلنا حدوده عند أهل السنة والجماعة

---

1 -صبري متولي.منهج أهل السنة في تفسير القرآن الكريم.ص:48.دار الثقافة للنشر.1986.مصر.

(النقـل)، أو عنـد المعتزلـة (العقـل)، أو عنـد الفـرق (الـرأي والباطن)، فإننا نميز بين تأويلين:

أ- **التأويل المذموم**: وهو تأويل **(الذين في قلوبهم زيغ)** يؤولون ابتغاء "الفتنة" وابتغاء "تأويله" وذلك بإخراج المدلول عن مقاصد النص المحتملة إلى أمر مبيت سلفا، خدمة لطائفة، أو هوى. وهو أربعة أصناف:

- من كان تأويله لهوى أو شبهة: وهو أخطر أنواع المتأولين. وهو الذي ساء قصده، وساء فهمه للنص.
- من كان تأويله لهوى من غير شبهة: وهو الذي ساء فهمه للنص.
- من كان تأويله لشبهة من غير هوى: وهو الذي قصر فهمه، وسلمت نيته.
- من كان تأويله على هدى من غير هوى ولا شبهة: وهو الذي سلم قصده، وسلم فهمه.

ب- **التأويل المحمود**: وهو الذي حدده "ابن كثير" بأمرين:

- التأويل بمعنى حقيقة الشيء وما يؤول إليه أمره. ومنه قوله تعالى:**(هل ينظرون إلا تأويله.)** أي حقيقة ما أخبروا به من أمر المعاد.
- هو التفسير والتعبير والبيان عن الشيء، كقوله تعالى:**(نبئنا بتأويله، إنا نراك من المحسنين.)** أي بتفسيره. ([1])

وأجمل الإمام "البغوي" أمر التأويل والتفسير في قوله: « التأويل هو صرف الآية إلى معنى محتمل يوافق ما قبلها، وما

[1] -أنظر م.س.ص:56.

بعدها، غير في أسباب نزول الآية، وشأنها وقصتها.» ([1]).مخالف للكتاب والسنة من طريق الاستنباط. والتفسير هو الكلام

إننا نلمح من خلال التعاريف السالفة –من خلال التأويل- حركتين علميتين: حركة تميل إلى التوسع في الاعتماد على الاستنباط والقياس وفتح باب النص على مصراعيه، والبحث عن المقاصد وعللها، استنادا إلى الفهم الثاقب، والحاسة الأدبية الرفيعة. وحركة محافظة تؤثر الوقوف عند دلالة النص والآثار. غير أننا نلاحظ كذلك، أن النظر في القرآن الكريم من زاويتي النقل والعقل قد أنشأ المعارف الإسلامية، التي آلت إلى القرآن الكريم –مرة أخرى- لتدارس إعجازه. فمن النظر:« في قوانين القرآن العلمية نشأ الفقه، ومن النظر فيه ككتاب ميتافيزيقا نشأ علم الكلام، ومن النظر فيه ككتاب أخروي نشأ الزهد والتصوف والأخلاق، ومن النظر فيه ككتاب للحكم نشأ علم السياسة، ومن النظر في كلغة إلهية نشأت علوم اللغة..» ([2])

3- شروط التأويل:

إن العملية التأويلية تقتضي شروطا، لا تكفي فيها المعرفة اللغوية وحدها، بل لابد من معرفة خاصة. يقسمها "أبو حامد الغزالي " إلى قسمين: منها ما يتعلق بالألفاظ الشرعية. ومنها ما يتعلق بالخبر وصحته..فالألفاظ عنده على ثلاثة أقسام:

- ألفاظ صريحة لا تحتاج إلى تأويل.
- ألفاظ مجملة يتولى الله بيانها.

---

[1] -أنظر عبد الحميد خطاب.الغزالي بين الدين والفلسفة.ص:157.المؤسسة الوطنية للكتاب.1986.الجزائر.

[2] -عبد الحميد خطاب.الغزالي بين الدين والفلسفة.ص:337.المؤسسة الوطنية للكتاب.1986.الجزائر.

- ألفاظ ليست مجملة، ولا صريحة، مثل تلك الدالة على صفات اللّه.

أما ما يتعلق بالنص، فثلاث:

- التواتر: وشرط التواتر صحة الخبر.
- ما يسند إلى الإجماع: أي ما اتفق عليه أهل الحل والعقد.
- ما يسند إلى الباعث على تجاوز الظاهر: ويتطلب النظر في الدليل الباعث على التجاوز، وبرهان التجاوز. ([1])

4- شروط المؤول:

يسميها "ابن القيم الجوزية" العدة الكسبية، والعدة الوهبية.أما الكسبية فهي ذاتية، نابعة من الفرد، يتوصل إليها عن طريق الدرس والتحصيل والتعلم، ترتكز على ثلاثة محاور:

- **النظر في المفردات**: (علم اللغة، علم الصرف، علم الاشتقاق).
- **النظر في التراكيب**: (علم النحو، علم المعاني، علم البيان).
- **النظر في القضايا القرآنية**: (أسباب النزول، المكي والمدني، الناسخ والمنسوخ). ([2])

وهي علوم متداخلة متكاملة، تفضي إلى بعضها بعض بأسباب. أما العدة الوهبية: فهي الإلهام الصادق، والفهم الثاقب، والإخلاص للأعمال الصالحة. وهي "وهبية" يقذفها اللّه في قلوب الخاصة.

---

[1] -م.س.ص:337.

[2] -أنظر ابن القيم. التفسير القيم.(ت) محمد حامد الفقي. دار الباز1978. مكة المكرمة.

إننـا نلاحـظ – نهايـة الأمـر- أن التفسـير والتأويـل، قراءتـان للنص القرآنـي، تلتـزم الأولى بالمأثور مـن القـول، وتـذهب الثانيـة إلى تـرجيح الاحتمـالات وفـق فهـم خـاص، صـنعته أفكـار سـابقة، واتجاهـات فكريـة وسياسـية معينـة، تجعـل الفكـرة أولا والنص تاليا. تتحايل عليه من خـلال طـرق الاسـتنباط والاسـتدلال، لتنتهـي بـه إلى نتيجـة معـدة سـلفا/ مـا كـان للنص أن يحملـها لـولا تلك "النية" وذلك "التوجه" والقناعة.

5- القرآن والترجمة:

هناك حقيقة أخـرى تتصـل بـالقرآن الكـريم في معماريتيـه الكلية. ذلك أن النص القرآني يقـوم علـى ثلاثـة طبقـات متراقيـات: **طبقة أولى** تتصل بـذات الله عـز وجـل، يتحـدث فيهـا عـن ملكوتـه وعلمـه، وإرادته،وقدرتـه، مسـتعملا عـين اللغـة الـتي يتحـدث بهـا البشـر. بيد أن مراده من دلالاتها يخـرج عـن نطـاق الاقتـدار البشـري فيمـا يـدركون ويتصـورون. وهـي الطبقـة الـتي إن دخلـها العقـل محاولا تصور الحدود والكيفيات ضل ضلالا بعيدا، وعـادت عليـه محاولاتـه بالباطـل. ولـيس أمامـه إلا التسـليم والتصـديق، والإيمـان بما أخبر. وقد تـولى الله عـز وجـل الإخبـار عنهـا بمـا يكفـي الـذات المؤمنـة مـن خـبر. وقـد سـجل الفكـر الإسـلامي زوغـان المحـاولات الـتي رامـت إدخـال العقـل في مجـال هـذه الطبقـة، وكيـف انقلـب الفهم إلى نفي الصفات، أو إلى التجسيم الباهت الساذج.

إن لغـة الـنص القـرآن في هـذه الطبقـة، لا تتعامـل مـع المفـاهيم بـنفس الطريقـة الـتي تتعامـل معهـا في الحـديث البشـري العـادي. ذلـك أنهـا لاتعـترف بـالزمـان والمكـان علـى النحـو الـذي يدركه النـاس في تعاملـهم مـع الزمـان الخاضـع للتـوالي والتعاقـب، ولا مـع المكـان الخاضـع للامتداد الحـدود. فالزمـان بالنسـبة لله عـز وجل حدث وانتهى، أي أنـه يعلـم مبتـداه ومنتهـاه، وقـد جـرى القلـم

بتسجيل أحداثه دقيقها وجليلها، ماضيها ومستقبلها وحاضرها. فالأزمنة اللغوية تفقد دلالتها النحوية إذا ما دخلت مجال هذه الطبقة فقدانا كليا. وكل ترجمة لا تلتفت إلى هذه الحقيقة، ستفوت على نفسها إدراك حقيقة اللغة أولا، وحقيقة المراد الإلهي ثانيا. بل قصارها أن تلتزم ما قاله المفسرون في هذا المقام، تستعين به على الترجمة الصحيحة للنص.

أما **الطبقة الثانية**: فإن مجالها بشري، ولكنها على الرغم من البشرية تظل بعيدة عن العقل وأحكامه وموازينه المشروطة بالزمان والمكان والفهم المتاح. وهي الطبقة التي تولت بيان الأحكام المتعلقة بالعبادات وكيفياتها. فاللغة فيها عين اللغة التي تجري على ألسنة المتحدثين، ولكنها تلتمس من الطبقة الأولى خصوصية انتمائها إلى إرادة الله في الصيغ التعبدية التي يتقرب بها عباده منه. قد يحاول العقل –إن اجتهد– أن يجد لها معان تسمح له بفهم أعمق لحقيقة العبادات ومغازيها. ولكنها تظل مجرد اجتهادات قد تجد من يأخذ بها ويستحسنها وقد تجد من يستهجنها. وليس من سبيل أمام الترجمة إلا الأخذ بما جاء فيها على وجه الظاهر، دون أن تتأول شيئا منها. بل لا يحق لها أن تخط خطا من دون العودة إلى أهل التفسير للتأكد من المراد بها لغة واصطلاحا. فالمترجم مرهون بالتفسير يتأكد من خلاله من المراد الصحيح للآيات، قبل المبادرة إلى النقل في اللغة الثانية. فالترجمة إذن ترجمة لتفسير، وليست ترجمة للنص المقدس. وإذا كان الأمر كذلك توجب على المترجم أن يحدد نوع التفسير الذي يستقي منه مادته. لأن التفاسير مثلما شهدنا تخضع هي الأخرى لاتجاهات الفكر الذي يؤطر إدراكها وتصورها للمعاني.

أما **الطبقة الثالثة**، فهي الطبقة التي تتصل بحاضر الناس ومعاشهم، وهو المجال الذي تتحرك فيه اللغة على أعراف العادة والاستعمال البشري. وهي بذلك تفتح أمام العقل رحابة التفسير والتأويل وفق الشروط التي ذكرناها من قبل.

فإذا قارنا بين الطبقات من حيث السعة والشمول ألفيا أن المجال الذي يتحرك فيه العقل أدنى المجالات. بيد أن إعجاز هذه الطبقة –على الرغم من انحصارها- تظل مفتوحة على البحث والاستكشاف إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وهي خير دليل على ضآلة هذه الأداة التي يعتد بها الإنسان، والتي هي دوما عرضة للانزلاق وراء ركوب غرور الإحاطة في الفهم.

إن الترجمة التي تتجاهل هذه المعمارية في القرآن الكريم، تشوه النص، وتكون مثارا لشكوك كثيرة تنتاب المتلقي، عندما تتعارض مفاهيمها مع منطق الأشياء والفطرة فيه. أو تحمل إليه اللغة التي لم تتعرف على حدودها الدلالية عكس ما حملت اللغة المصدر من بيان عن الله عز وجل.

وإن المتتبع لملاحظات "حدروق ميموني" على الترجمات يكتشف مقدار الجناية التي ارتكبتها الترجمات في ادعائها القدرة على نقل النص القرآني في جملته. بل إن هيمنة المعتقدات المسيحية على المترجم، وتجاهله لمراجعة التفاسير، جعله يقع فريسة المقابلة بين العقيدة المسيحية والعقيدة الإسلامية، يجري فهمه للأولى على الثانية، فيشوه روح الدين، قبل تشويه روح النص.

6- النص والترجمة:

يعلن "حدروق ميموني" ابتداء أن ترجمة القرآن الكريم مستحيلة، بل متعذرة. وأن الترجمات التي قدمت للقرآن الكريم

لم تقدم للآخر حقيقة النص القرآني، بل على العكس من ذلك، عملت على تشويه حقيقته المشرقة، ومسختها في خليط من التصورات المسيحية والوثنية. بل لم يجد في مقدمات الترجمات ذكرا للداعي الذي أقحم هؤلاء معترك الترجمة، إلا عند "كازيميرسكي" "KAZIMIRSKY" الذي يصرح بأنه قد كلف بمراجعة ترجمة "سفاري" "SAVARY" التي كانت مشايعة للقرآن.([1]) ولم يبن الباقون المآخذ التي دعتهم لمعاودة الترجمة. وكأن فعل الترجمة في كل مرة ، وعند كل واحد منهم يحمل هما جديدا غير معلن عنه، وإلا فما الداعي إلى ترجمة كتاب قد ترجم مرات عديدة إن لم يكن هناك من داع قوي يعطي للترجمة الجديدة مكانتها في درجات التحقيق العلمي ؟.

لم يكن هم المؤلف تتبع الترجمات كلها، تتبعا منهجيا آية آية، فذلك جهد معتبر، قد يستغرق مؤلفات عديدة، ولكن اقتصر مراده على عينات يقدمها للتدليل على سوء الفهم لحقيقة القرآن الكريم أولا، وعلى سوء القصد وراء الترجمة ثانيا، وعلى الجهل الصراح باللغة العربية وطرق تأديتها المعنى. لذلك أخذ المؤلف يقتطف من الترجمات موقفها من الآية الواحدة، ليكشف عن المزالق التي يركبها المترجم جهلا، وسوء فهم، وجنفا عن القصد. نحاول أن نختار منها ما يناسب التقسيم الثلاثي لطبقات النص القرآني الذي عرضناه من قبل، على سبيل التمثيل أولا، وعلى بيان أهمية الكتاب ثانيا، وعلى وجوب قيام مشروع ضخم لمراجعة الترجمات جميعها قصد المبادرة في ترجمة حقيقية للقرآن

1-HADROUG MIMOUNI. L'ISLAM AGRESSE.P.73. ENTREPRISE NATIONALE DU LIVRE.1990.ALGERIE.

الكـــريم، يضــطلع بهــا أهــل العربيـــة قبــل غيرهـــم مـــن الأقـــوام والأجنــاس. مـا دامـت مهمـة التبليـغ تقـع علـى عـاتقهم، وفـيهم مـن يحسـن مـن اللغـات مـا يجعـل الترجمـة خـير رسـول يبلـغ عـن القـرآن الكريم مقاصده إلى البشرية.

6- 1- (إني جاعل في الأرض خليفة)

-KAZIMIRSKY. JE VAIS ETABLIR SUR TERRE UN VICAIRE.

-PESLE .QU'IL VOULAIT AVOIR SUR TERRE UN REPRESENTANT.

-HAMIDOULLAH. JE VAIS DESIGNER UN LIEUTENANT.

-BLACHER.JE VAIS PLACER SUR TERRE UN VICAIRE.

-MASSON.JE VAIS ETABLIR UN LIEUTENAT SIR TERRE.

-MAZIGH.J'AI RESOLU D'ETABLIR UN LIEUTENANT A MOI.

-KECHRID.JE VAIS PLACER SUR TERRE UN SUCCESSEUR.

إن لنـا فـي مقابـل "خليفـة" ألفاظـا تبتعـد عـن المـراد الإلهـي مـن اللفظ العربـي. فلفـظ "VICAIRE" يحيـل علـى فهـم مسـيحي لاهـوتي صرف، يجعل الخليفة في درجة "البابـا" الـذي ينـوب عـن "الـرب" في الاعتقـاد المسـيحي. أمـا لفـظ "LIEUTENANT" فهـو الـذي يخلـف رئيســه المباشـر في المهمـات. فـأين هـو مـراد الله عـز وجـل مـن لفـظ "خليفة" ؟.([1])

6- 2- (هن لباس لكم، وأنتم لباس لهن)

-KAZIMIRSKY.ELLES SONT VOTRE VETEMENT ET VOUS ETES LE LEUR.

-BLACHER.ELLES SONT UN VETEMENT POUR VOUS ET VOUS ETES UN VETEMENT POUR ELLES.

يعلـق "ميمـوني" علـى هـذا اللـون مـن الترجمـة قـائلا :« منـا هنـا أرى ابتسـامة ترتسم علـى شـفتي كزيميرسـكي وبلاشـير، لأنهمـا فرضـا علـى المترجمين ترجمة تجعـل القـرآن الكـريم مثـار سـخرية.»

---

[1] -IBID.P.74

([1]) فالترجمة الحرفية لن تبلغ أبدا المقصد الكامن وراء دلالة "اللباس" التي تتصرف بطرق التأويل إلى المحافظة، والأمن، والسكينة، والستر، والاستقرار، وكل ما **تحمله العشرة الزوجية من استمرار للنوع. فالاقتصار على المستوى الحرفي في هذا الموقف من شأنه أن يثير** الاستغراب في ذهن المتلقي، ويدفعه إلى التساؤل عن جدية النص في مراده .

6- 3- **(يسألونك عن الخمر والميسر)**

-KAZIMIRSKY.ILS T INTERROGENT SUR LE VIN ET LE JEU.

-BLACHER. LES CROYANTS T'INTERROGENT SUR LES BOISSONS FERMENTEES.

-HAMIDOULLAH. MASSON. MAZIGH.KECHRID. VIN.

إن المعرفة البسيطة لدلالة الألفاظ العربية، تمكن قارئ القرآن الكريم من إدراك المراد الكامن وراء كلمة "الخمر" التي تتصرف إلى التغطية والحجب، قبل الانصراف إلى معنى السكر الذي يغطي العقل والتمييز السليم. فالخمر مطلق ما ستر العقل وعطل فاعليته الإدراكية. والترجمة التي قدمها المترجمون توقف المعنى عند "النبيذ" وحسب، وكأن المواد الأخرى التي تحجب العقل كالمخدرات ليست معنية بالتحريم في هذه الآية الكريمة، بل وحتى المسكرات الكحولية غير معنية بذلك. فكيف يحرم النبيذ ولا تحرم المخدرات والكحول ؟.([2])

6- 4- (فتيمموا صعيدا طيبا، فامسحوا بوجوهكم وأيديكم.)

-KAZIMIRSKY. FROTTEZ-VOUS LE VISAGE ET LES MAINS AVEC LA MENUE POUSSIERE.

-PESLE. AVISEZ DE LA TERRE PROPRE ET FROTTEZ-VOUS EN LE VISAGE ET LES MAINS.

---

[1] -IBID.P.80.

[2] - IBID.P.82.

-BLACHER. RECOUREZ A DU BON SABLE ET PASSEZ-VOUS EN SUR LE VISAGE ET SUR LES MAINS.

إن الذي يقرأ مثل هذه الترجمة، تتملكه الدهشة من الذين الذي يدعوا أتباعه إلى تلطيخ الوجه بالتراب، وفركه به، حتى وإن أدى ذلك بهم إلى مختلف الأمراض الجلدية، وأمراض العيون، وهو الدين الذي شاع عنه جعل النظافة ركنا ركينا في تعاليمه. ولكن المترجم لا يجد سوى كلمة "FROTTER" مقابل "امسحوا" وشتان بين الفرك والمسح.

وليس الصعيد الطيب غبارا، ولا ترابا، وإنما هو" صعيد طيب" ينوب عن الماء "رمزيا" عند تعذر وجود الماء، أو لعذر يبيح التيمم رحمة بالمريض الذي قد يتسبب استعمال الماء في استفحال علته. ولكن جهل المترجم باللغة ومرادها، وسوء قصده، ونيته المبيتة في تقديم النص القرآني تقديما يثير الاستغراب ثم النكران، هي التي تملي عليه تجاوز الاستقصاء السليم لمراد القرآن الحق، إلى تخمين سخيف يفصح عن جهل المترجم أولا وأخيرا. ([1])

6- 6- **(وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا، وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما.)**

-KAZIMIRSKY. LES SERVITEURS DU MISERICORDIEUX SONT CEUX QUI MARCHENT AVEC MODESTIE ET QUI REPONDENT PAIX AUX IGNORANTS QUI LEUR ADRESSENT LA PAROLE.

-PESLE. LES SERVITEURS DU MISERICORDIEUX SONT CEUX QUI SE COMPORTENT AVC MODESTIE EN CE BAS MONDE ET REPONDENT TOUJOURS PAR DES PAROLES CONCILIANTES AUX IGNORANTS QUI LEUR ADRESSENT LA PAROLE.

-BLACHER. LES SERVITEURS DU BIENFAITEUR SONT CEUX QUI MARCHENT MODESTEMENT ET QUI INTERPELLES PAR LES SANS LOI REPONDENT SALUT.

---

[1] - IBID.P.86.

-HAMIDOULLAH .ET VOICI QUELS SONT LES ESCLAVES DU TRES MISERICORDIEUX. ILS MARCHENT HUMBLEMENT SUR TERRE …

" إن لفظة HUMBLE " تدل على الشخص الذي ينحني طواعية في خنوع، مسلوب الشرف والأنفة. ومثل هذه الترجمة تكشف عن العقلية التي تتصور المسلم دائما في خنوع وانكسار، منعدم الشخصية التي تواجه المواقف. إن همه الوحيد في التنحي بعيدا عن تيار الحياة، وأن يبحث لنفسه على السلامة. إن " MASSON " تقول: « VOICI QUELS SONT LES SERVITEUR DU MISERICORDIEUX » وكأنها نعين لونا من الناس لغيرها تأكيدا، وهذا اللون هم المسلمون تخصيصا. وهو الفهم الذي يتماشى مع العقلية التي أنشأت الترجمة لتستخلص من القرآن الكريم زعما ما تعضد به رؤيتها للإسلام والمسلمين. ([1])

6- 7- (يدبر الأمر من السماء إلى الأرض ثم يعرج إليه في يوم كان مقداره ألف سنة مما تعدون.)

-KAZIMIRSKY. IL GOUVERNE TOUT DEPUIS LE CIEL JUSQU'A LA TERRE.PUIS TOUT LUI RETOURNERA AU JOUR DON'T LA DUREE SERA DE MILLE ANNEES DE VOTRE COMPUT.

-PESLE. IL ARRETE LES DECISIONS POUR LE CIEL ET LA TERRE PUIS LE RESULTAT LUI REVIENT DANS UN JOUR QUI A LA MEME DUREE QUE MILLE ANS SUR TERRE.

-BLACHER ALLAH ELABORE L'ORDRE ENVOYE DU CIEL SUR TERRE …

-HAMIDOULLAH DU CIEL A LA TERRE..

-MASSON DU CIEL IL DIRIGE TOUT.

هناك إصرار صريح على تأكيد المكان الذي يقيم فيه اللّه عز وجل، وإحلاله حيزا يحتويه. وهي الصورة التي تعتمدها العقيدة المسيحية في موقعتها للرب في السماء. بيد أن السماء في النص القرآني لا تعني أبدا ما يفهمه العامة من السماء، فاللّه أوسع من المكان، وهو ذات الوقت أقرب للعبد من الحبل الوريد.

---

[1] - IBID.P.92.

إن تعمد موقعة الله في السماء توحي بهيمنة لرؤية المسيحية أولا ، وبمحاولة تشويه الاعتقاد السليم للوجود الإلهي المحيط في الإسلام.فكل من قرأ مثل هذه الترجمات سيعتقد جازما أن المسلمين يعتقدون في إله تقيم في السماوات، يسير أمر الأرض من هناك، ويدبر شؤونها عن بعد.([1])

إنها عينة بسيطة عن الترجمات المغرضة التي تصدت للقرآن الكريم، دون أن يكون لها سند معرفي يخول لها إدراك حقيقة اللغة التي حملت كلام الله عز وجل، ودون الاستفادة من التفاسير التي ذللت عقبات الفهم، وبين مراد الله في كل آية من آياته الكريمات.

لقد كان أحرى بهؤلاء إن صدقت النية أن يترجموا تفسيرا من التفاسير، مختصرا كان، أو مسهبا ، ليقدموا إلى ذويهم نص القرآن الكريم وقد قدمه لهم أهله تقديما خال من الغموض، بعيدا عن هيمنة التصورات الدينية الأخرى التي قد تشوش تقبله الصافي والسليم. ولكن سوء النية وسوء القصد ، مضافا إلى الجهل بطبيعة اللغة العربية جعل هذه النصوص أن تكون كل شيء إلا أن تكون ترجمة للقرآن الكريم.

إن كتاب "حدروق ميموني" جرس إنذار ، يشعرنا بوجوب قيام بحث دقيق يراجع الترجمات للتنبيه على مزالقها وأخطائها ، ونشر ذلك في الأوساط الغربية التي تتعاطى مثل هذه الترجمات، ثم العمل على إنشاء ترجمة للتفاسير المختصرة الواضحة ، واقتراح ترجمة للنص القرآني أخيرا يكون المعتمد الوحيد في الدراسات الإسلامية الغربية والعربية المكتوبة بغير العربية.

---

[1] - IBID.P.93.94.

الفصل الخامس.

النص الشعري وجدل الترجمة والتعريب.

1- تمهيد:

تقوم معضلة ترجمة النص الإبداعي- والنص الشعري خاصة- على جملة من المعطيات التي يمكن الانتباه إليها قبل الشروع في عملية الترجمة أو التعريب. وكأن عمليات الفحص التي نقترحها في هذا الفصل من قبيل الفعل الذي يسمح للمترجم بالتعرف على المادة التي سيقبل عليها فهما وتقبلا أول الأمر. يتحسس فيها أبعادها من الحرفية الخطية إلى الظلال التي تنشئها المعاني الحافة التي ولدها الاستعمال المتواتر لصيغها وأبنيتها على مر الزمان. إذ ليس من المعقول أن تظل الدلالة على النحو الذي كانت عليه ساعة الإنشاء الأولى وهي تتلقى من مستعمليها كثيرا من الاكراهات لتتساوق والرغبات التعبيرية التي يبثونها فيها.

إن الاستعمال سيد اللغة! وتتجلى سيادته خصوصا في المجال الإبداعي الذي يكتسب حقيقته من خلال الطاقة التي يفرغها المبدع في اللغة تجديدا وافتراعا لمعانيها، وتنويعا لدلالاتها. وهي زحزحة تنتاب اللغة على محور التعاقب في تدرجها من مستعمل لآخر. غير أنها تجرف في حيثياتها شوائب ذلك الاستعمال فتتلون به. ذلك هو الأمر الذي يحتم على المعاجم الخاصة والعامة رصد التحولات التي تنتاب اللفظ بين خطي الوضع والاستعمال. فلا يكفي أن نذكر بالوضع ونغفل الاستعمال، وإنما نفتتح حديثنا عنها بالوضع لأنه أصل النشأة، غير أننا لا نعيره كثير اهتمام لأننا نعلم أننا إزاء النص الإبداعي نعايش وضعا جديدا

يستند إلى الحيثيات التي أسندت الوضع الأول وسارت به في خط التطور والتحول.

إنها الحقيقة التي تجبرنا على اعتبار اللغة في النص الإبداعي لغة جديدة كلها، على الرغم من أننا نتعرف فيها على بقايا التاريخية فيها. وليس يكفينا فيها ذلك الأثر القار بقدر ما يسمح لنا بتلمس بعد المسافات التي تفصل بين النشأة والاستعمال. وكأننا كلما قسنا المسافة، ولاحظنا فيها التباعد والتوسع، كلما أوجسنا خيفة من مغالطات اللفظ ذاته. إذ لسنا أمام ما توهمناه من قبل معرفة محققة، بل نحن أمام تواضع جديد يقيمه المبدع بينه وبين لغته في أضيق دائرة قبل أن يدخله المتلقي والمترجم.

تلك إذا هي حقيقة ما يرتفع إلينا حين نقابل النص الإبداعي أول مرة. لا نبحث فيه عن معناه، ولا عن مقاصد صاحبه، ولا عن مقاصد التلقي فيه. بل نحاول فقط أن نتعرف على مقصد اللغة مستقلا عن مقاصد المبدع والمتلقي. وكأننا نتنقل في كل نص إبداعي بين ثلاثة مقاصد على الأقل:

1- **مقصد المبدع**: فيما يريده لنصه من تعبير ودلالة.
2- **مقصد المتلقي**: فيما يريده للنص من دلالة وخطاب.
3- **مقصد اللغة**: فيما ترفعه من دلالة في اللفظ والعبارة.

ولو حاولنا تفصيل الحديث فيها جميعا لانسرب بنا البحث بعيدا في متاهات تتقاطع فيها الدوائر الثلاثة وتتداخل إلى درجة التماهي المفضي إلى الغموض. غير أننا في مقاربتنا التطبيقية نحاول تجلية ذلك كله، معتمدين على فحص الدوائر منفصلة عن بعضها بعض ضمن العمل التطبيقي، حتى نتبيّن التشوهات التي تلحق النص المترجم أو المعرب. وهذا الفحص العملي يجعلنا نبتعد كثيرا عن التنظير ومقولاته، بل نراها في كثير من الأحيان عائقا

معرفيا يشحننا بكثير من القبليات التي تفسد علينا الصلة الحميمية باللغة وامتداداتها المعنوية.

2- فحص اللغة:

تطبيقا لهذا الوعي العملي نهندس إجراءنا التطبيقي على النحو التالي:

1- إثبات النص الأصل.
2- تحديد مقاصد اللغة فيه.
3- تحديد مقاصد البدع.
4- تجلية خطاب النص.
5- فحص النص الهدف.
6- الإضافة والحذف.
7- تشوهات النص والخطاب.

3- النص الأصل:

LE CHEVAL ROUGE.
Dans les manèges du mensonge
Le cheval rouge de ton sourire
Tourne
Et je suis là debout planté
Avec le triste fouet de la réalité
Et je n'ai rien à dire
Ton sourire est aussi vrai
Que mes quatre vérités

JAQUES PREVERT.
26/07/1998.

□

1- Manège

- **مجال تكوين وتربية:**

اللفظ	الدلالة الحرفية في اللغة	الدلالات الحافة
Manège	Exercices que l'on fait faire à un cheval	Manière de se comporter .

	pour le dresser.	conduite adroite roueé
Manège	Lieu ou se font les exercices.	
Manège	Lieu ou l'on forme les cavaliers	

- **الانزياح الدلالي**:

للكذب - في النص- حركة وتوال سريع متداخل لا يبين أوله من آخره. وكأنه حلقة دائرية دائمة الدوران كلما انتهت إلى نهاية حولتها إلى بداية: وعد.. إخلاف.. وعد.. إن ربط هذا الواقع بالصورة العينية لعجلة التسلية يجسم الواقع الذي يتخبط فيه الشاعر. والذي يزيد الطين بلة كون العجلة عجلات، ذلك لأن اللفظ يرد في النص جمعا. مما يوحي باستمرار طويل الأمد، تتراكب فيه العجلات الدوارة فوق بعضها بعض.

إن متلقي النص الأصل يدرك منذ البداية أنه أمام حالة استبطان تتوسل العيني لتجسيد فداحة الخطب الذي تريد تصويره عبر اللغة. ومن ثم نجد في لفظ Dans معنى الاستغراق الكلي للذات، وليس ما يوحي به اللفظ أوليا بمعنى الضمن فقط. بل الاستغراق الذي يسد على الذات كافة منافذ الإدراك الفعال الذي يستبين الأمور على حقيقتها، من غير أن يلحقها شيء من تدليس أو تزوير.

إن الدوران الداخلي يقابله دوران عيني مشاهد أو متخيل في العجلة التي تسحب في دورانها الأحصنة الخشبية. غير أن التلقي سريعا ما ينصرف عن الصورة العينية إلى تركيب فني جديد يجعل فيه الكذب عجلة أخرى تدور ساحبة وراءها ابتسامة المرأة. فإذا كانت حقيقة الدائرة في الانغلاق الكلي وعدم الإفلات، فإن حقيقة الكذب في عدم اليقين والشك المستمر. وتلك مقابلة

رائعة الجمال، بالغة الدقة، بليغة التعبير، وافرة الدلالة. إنها تنبئ منذ البدء بالنتيجة.

- **مجال الآلية ونقل الحركة**:

اللفظ	الدلالة الحرفية في اللغة	الدلالات الحافة
Manège	Appareil d'un arbre vertical et portant une perche horizontale à laquelle on attelle un animal pour faire mouvoir une machine.	

- **الانزياح الدلالي**:

إنها ليست معاينة عينية خارجية وإنما هي استبصار داخلي يتحسس الشاعر وجوده في أعماقه. وإنما يقع على الصورة الخارجية عبء المماثلة التي ستكشف عن فداحة الخطب. وحين يتحقق المترجم من الدلالة الأولى للفظ، يتركه ليتدرج إلى الاستعمال الذي –وابتداء من هذا النص على أقل تقدير– فقد صار للكذب عجلة دوارة، مثلما للتسلية عجلة دوارة أخرى. لقد أضاف الاستعمال إلى اللفظ دلالة جديدة لم تكن له من قبل. وسواء كان المعني بالأمر واقفا أمام العجلة، أو راكبا على حصان من أحصنتها الخشبية فإن الدورة واحدة بالنسبة لهما لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد.

- **مجال التسلية والترفيه**:

اللفظ	الدلالة الحرفية في اللغة	الدلالات الحافة
Manège	Installation du même genre dont le dispositif est variable, mais qui sert à communiquer le mouvement à des véhicules simulés: chevaux, lions.	

- **الانزياح الدلالي**:

التسلية مجال مباين للجد.. إنه مجال انتهاك العرف والعادة، وتجاوز المحظور. ما يوهم به المجال ظاهريا يجعل النص يقوم على المماثلة العينية المشاهدة. غير أنه يرفع التسلية والحركة من مجالها الطفولي البريء إلى مجال الاحتيال والمخادعة.. إلى ضرب من التلذذ بتعذيب الآخر وشقاوته.

إن المفارقة التي يصنعها لفظ Manège تقع في التعارض الحاصل بين البراءة والخداع. ففي الحين الذي تكون فيه العجلة الحقيقية مثار فرحة لدى الأطفال، يسارعون إليها لامتطاء جيادها، والتلذذ بالدوران عليها، فإن عجلة الأكاذيب لا ينتج عنها سوى الحسرة والخيبة. إنها تعارض ضدي قوي التأثير في التلقي، ويجب على الترجمة الاحتفاظ به حيا نابضا، بل هو النص كله.

cheval -2

- **مجال الحد والتعريف**:

اللفظ	الدلالة الحرفية في اللغة	الدلالات الحافة
cheval	Mammifère domestique de l'ordre des augulés, famille des équidés, remarquablement adapté à la course.	Homme fort et courageux. "c'est un cheval à l'ouvrage" -cheval de bataille: argument de revendication: "l'emploi est le cheval de bataille de ce syndicat".

- **مجال التعدد الاستعمالي الجاري**:

اللفظ	الدلالة الحرفية في اللغة	الدلالات الحافة
cheval		-Cheval de

		retour: récidiviste. -Cheval de Troie: cheval de bois -être à cheval: sur les règles et les principes. -ne pas permettre qu'on s'en écarte. - Cheval rouge: ???

- **الانزياح الدلالي**:

الفرس الأحمر: دلالة مستجدة منزاحة تأخذ بسماء اللون للإشارة إلى الفم: مصدر القول/ الكذب. مصدر: الوعد/ الخلف. مصدر: الخديعة/ التغرير. المعنى مختلف جديد، طارئ على اللغة من غير سابقة استعمالية.

إنها النتائج الأولى التي تقفز إلى عين الملاحظ في أول لقاء بالنص.غير أن الدلالة المنزاحة تأخذ بعدا آخر حين نقابل بين الموقفين: الموقف المعطى حقيقة والموقف الشعري الذي تعرضه التجربة الفنية. إننا نرى أولا: الجياد الخشبية ملونة بألوان مختلفة لا يسأل الصبية عن مطابقتها للحقيقة، وإنما يقبلون بها على النحو الذي يجدونه فيها.

غير أن اللون في الموقف الشعري يحمل فيضا من الدلالات التي تتراوح من فعل الغواني اللواتي يصبغن شفاههن باللون الأحمر القاني إلى معنى الدم والألم الناتج عن الجراح التي أحدثتها الوعود المخلفة والمواثيق المعطلة. فالأحمر إن دل على الألم، فإنه يدل على الحرارة والشدة. وكأن صاحبته لا تريد أن تفارق وضعيتها بل تستملحها وتتمادى فيها إلى أقصى الحدود مادامت على يقين من أن الذات الأخرى تعجز دوما عن الإفلات من دائرتها الجنونية.

Mensonge.3

- **مجال الأخلاق:**

اللفظ	الدلالة الحرفية في اللغة	الدلالات الحافة
Mensonge	Propos contraire à la vérité	

- **الانزياح الدلالي:**

تقسيم الموقف إلى مجالين: مجال حقيقة ومجال كذب. ولكل مجال من المجالين معايره وقيمه التي تتحكم في حقيقة أشيائه ومعانيه وعلاقاته فيما بينها.

إن تعيين الجلة بعجلة الأكاذيب يشطر الواقع إلى قسمين: واقع الصدق الذي يماثله عالم البراءة التي تفد على التسلية. وواقع الكذب الذي تتعطل فيه جميع المقاييس التي يسند إليها الناس معاشهم. ومن ثم تحمل الكلمات أضدادها ، وتحمل الأحكام نقائضها.

فالدوامة التي تدور فيها الذات في الموقف الشعري تأخذ حدتها من انتفاء الثبات في الكلمات والمعاني. لا شيء يدل على شيء ، وكل شيء يحتمل كل شيء. ذلك هو الدوران المستمر في حلقة مفرغة. إنه دوران تضيق حلقاته شيئا فشيئا حتى يكبل صاحبه تكبيلا محكما..

Planté -4

- **مجال الدلالة:**

اللفظ	الدلالة الحرفية في اللغة	الدلالات الحافة
Planté	Mettre une plante pour qu'elle prenne racine.	-Enfoncer en terre. -fixer

		-dresser.

- **مجال السلوك**:

الدلالات الحافة	الدلالة الحرفية في اللغة	اللفظ
Planter là quelqu'un: le quitter brusquement.		Planté

- **الانزياح الدلالي**:

التخلي عن.. يولد في الذات حيرة وضياع بين المجالين: مجال الحقيقة ومجال الكذب. من هنا يأخذ لفظ Planté معنى الدهشة أولا، ومعنى الضياع ثانيا. وكأن الذات ينطلي عليها سحر مجال الكذب انطلاء كليا فيتعذر عليها التفريق بين ما هو حقيقي وما هو محض وهم.

إن الشاعر لا يختار الكلمات لأنها تدل على هذا المعنى أو ذاك، وإنما يأخذ الكلمة ثم ينفخ فيها ما يريد من دلالة. إننا نعرف الكلمة، نعرف تاريخها الدلالي، ولكننا أمامها في النص نفاجأ دوما بجديد يتفصد من بين أحرفها. إن لفظ Planté يذكر بالوتد الذي يثبّت في الأرض. والوتد في الموروث العربي وثقافته يرشح بكثير من الذل والمهانة.. ألم يقل شاعرهم "المتلمس الضبعي":

وَلَن يُقيمَ عَلى خَسفٍ يُسامُ بِهِ إِلاّ الأَذَلاّنِ عَيرُ الأَهلِ وَالوَتِدُ
هَذا عَلى الخَسفِ مَربوطٌ بِرُمَّتِهِ وَذا يُشَجُّ فما يَرثي لَهُ أَحَدُ

وحين نراجع النص الأصل نتحسس ذلك الذل في الوضعية التي يوجد فيها الشاعر، واقفا وليس لديه ما يقوله. يدرك أخيرا أنه يجلد بسوط الحقيقة. حقيقة وقوفه سجينا في دائرة جهنمية لا تهدأ أبدا. وانظر إلى "السوط" في النص الفرنسي، و"الشج" في

الشعر العربي. أليست مقابلة عجيبة بين ثقافتين؟ وعير الأهل كذلك مربوط في حبل يدور به في دائرة واحدة كلما انتهت بدأت.

إننا نستطيع أن نكتب هذه المماثلة الثقافية على النحو التالي:

عجلة الأكاذيب ـ عير الأهل ـ الدوران المستمر.

الشاعر ـ الوتد ـ السوط والشج.

5- Sourire

- **حد اللفظ وصفته:**

الدلالات الحافة	الدلالة الحرفية في اللغة	اللفظ
-présenter un aspect agréable, favorable -plaire,convenir.	Rire sans éclat et seulement par un léger mouvement de la bouche et des yeux.	Sourire

- **الانزياح الدلالي**:

الابتسام في النص.. أي في مجال الكذب ليس ضحكا محضا، وليس مظهرا حسنا، ولا مطلبا للتحبب، بل هو على النقيض من ذلك: يتهكم، يسخر، يتابع الدوامة التي تدور بها الأكاذيب المتتالية.

فإذا كانت اللغة تقدم لنا الابتسام بمعنى الانفتاح على الآخر بشرا وسرورا، فإن الموقف الشعري يقدم لنا حقيقة أخرى تتحسسها الذات في عجزها عن المواجهة. إنها تقرأ في الابتسامة كل معاني الضياع والحيرة، تقرأ قيها معاني الازدراء، تجد فيها تلك اللذة السادية التي تتلذذ بالجراح والآلام. لذلك كان اللون المختار لونا أحمر ولم يكن لونا أصفر.. ذلك اللون الذي يدل على الضغينة والحقد والكراهية والغيرة.. فنقول ابتسامة صفراء.

وإنما كان أحمرا لأن فيه الاشتهاء موزعا على رغبة السيطرة المطلقة.. إنها لا تريد للذات أن تفلت من قبضتها ، فتبقيها في اشتهائها سجينة الوعد الذي لا ينجز والأمل الذي لا يأتي.

Aussi -5

- **الدلالة**:

الدلالات الحافة	الدلالة الحرفية في اللغة	اللفظ
Encore.	Autant. également.	Aussi

- **الانزياح الدلالي**:

اللفظ هنا للمكاثرة ، وكأنه يتعدى معانيه المستعملة قديما ليقول أنه على الرغم من الكذب فإن الابتسام فيك يضاهي حقيقة الذات نفسها. إنها الكلمة الأكثر ثقلا في السطر الشعري لأنه تقع عليها مسؤولية المساواة بين حقيقة الابتسامة وحقيقة الذات. فإذا تعذر على هذه الأخيرة يقينها الخاص فإنه يتعذر عليها إدراك يقين الابتسامة.

إن ترجمة هذه الكلمة ب"كما" التي توحي بالمشابهة يشيع بعضا من الغموض في الدلالة التي حملها النص الأصل.

Quatre -6

- **العدد والتعدد**:

الدلالات الحافة	الدلالة الحرفية في اللغة	اللفظ
+pas :tout prés +chemins. Se mettre en quatre: employer tout son pouvoir . Se tenir à quatre: se maîtriser à grand-peine.	Chiffre . Nombre.	Quatre

- **الانزياح الدلالي**:

ليس في اللفظ معنى العدد، وليس فيه معنى الجهة، وإنما فيه معنى استقطاب كل الجهات على الذات واستغراقها.

4- النص المترجم/ المعرب:

الجواد الأحمر.

في رقصات الكذب الدائرية

جواد ابتسامتك الأحمر

يدور

وأنا هنا واقف مقيم

بيدي سوط الواقع الحزين

وليس لي ما أقول

ابتسامتك حقيقية

كما حقيقتي الجوهرية.([1])

4- 1- المضاف إلى النص:

1- جواد:

اللفظ	الدلالة والاستعمال
الجواد.. فرس	الجواد صفة تلحق بالفرس للإشارة إلى أصله وجنسه، وهي من الجودة في العرق والدم والنسب. لذلك نقول جواد عربي. فإذا كان لفظ الفرس لمطلق الحيوان، فإن الجواد تخصيص لنوع فيه. ويقترن التخصيص بجملة من المعاني ذات الوجهة الموجبة دلاليا دوما. فلا يكون فيها ما يعيب أو يشين الموصوف حقيقة أو مجازا. فلا يقال جواد

[1]- ترجمة آمال سفطة. قصائد قصيرة معربة لبريفيار. مجلة المسار. اتحاد الكتاب التونسيين. السنة 12 العدد:49. جانفي/فيفري 2001. ص:65.

	وفي النية والقصد الإزراء بقيمته.

2- **مقيم**:

اللفظ	الدلالة والاستعمال
مقــــيم Planté	الإقامة ليس فيها معنى التخلي والغدر، وانتظار الوعد الذي لا يأتي. الإقامة استمرار يصاحبها اطمئنان وعدم اكتراث لجريان الزمان. أمما Planté فمشحونة بهاجس الوقت الذي يمر من دون إنجاز للوعد.

3- **بيدي**:

اللفظ	الدلالة والاستعمال
بيدي	لليد معنى الامتلاك.. والباء للاستعانة كأن نقول : كتبت بالقلم:أي مستعينا به على الكتابة. غير أن لفظ Avec يجسد القهر المتسلط على الذات في دوامة الخداع والمخادعة.

4- **كما**:

اللفظ	الدلالة والاستعمال
كما	تعني لغة: المشابهة.. أما النص الأصل ففيه لفظ que الذي ينصرف معناه إلى: أكثر. لأن الشاعر ليس في معرض التمثيل، وإنما هو غارق في الكثرة والتعدد الذي يدور فيطوح به في جميع الاتجاهات.

5- **الجوهرية**:

اللفظ	الدلالة والاستعمال
الجوهرية	ليس فيها معنى Vérité التي تشير إلى التعدد في الحقيقة الوجودية. واستعمالها ينم عن فوضى

	التعدد، وليس وضوح التوحد. وكأننا نقابل فيها انتفاء عالم الحقيقة البسيط الذي يفتقده الشاعر في علاقته بالأخرى.

4- 2- **تشوهات النص:**

1- **رقصات:**

اللفظ	الدلالة والاستعمال
رقصات	إنها حركة مرئية تنم عن فرح وغبطة، وليس في النص الأصل ما يوحي بها، بل الاتجاه فيه يلتفت إلى السلوك إزاء الذات. فقارئ النص الأصل لا يلتفت أبدا إلى الآلة القائمة للتسلية، وإنما يلتفت سريعا إلى أضرب السلوك التي يتخذها الكاذب ليسد بها مجال الحقيقة أمام المتلقي.

2- **الواقع:**

اللفظ	الدلالة والاستعمال
الواقع	هل الحديث في النص الأصل عن "واقع" أي وجود مادي يحده الزمان والمكان، أم أن الحديث في النص الأصل عن "حقيقة" إن لها وجودها النفسي في ذات الشاعر وحسب، في يقينه واعتقاده. إن النص الأصل لا يشير إلى الخارج مطلقا، بل النص استبطان داخلي لموقف. ومن ثم فالحديث عن "حقيقة" وليس عن "واقع".

3- **ابتسامتك حقيقية:**

اللفظ	الدلالة والاستعمال
ابتسام	لا تشير إلى أن الشاعر يغالب في ذاته عالم

تك حقيقية	الكذب، فيرى الابتسامة أكثر حقيقة من الحقيقة ذاتها. أو أنها تبدو في شكلها ذاك أشد وضوحا من الحقيقة ذاتها، على الرغم من انطوائها على سحر كاذب.

4- **بيدي:**

اللفظ	الدلالة والاستعمال
بيدي	إنها تخلق في النص المترجم وهم امتلاك الشاعر لشيء من اليقين. غير أن عدم وجودها في النص الأصل ينفي عن الشاعر أي سلطة على المجال الذي يوجد فيه. إنه يتلقى فقط مقهورا في وضعية يصنعها الدوران المستمر للواقع المستجد الذي خلقته المرأة. وهو مجال ليس للغة أن تقول أشياءه وفق أعرافها القديمة، بل عليها أن تخلق جديدة للتعبير عنه.

5- **الجوهرية:**

اللفظ	الدلالة والاستعمال
الجوهرية	ليست للمشابهة، إنها للتكثير. إنها تؤكد على خصوصية عالم الوهم الذي يدور في الوعد والخيبة دورانا مستمرا يستغرق جميع الجهات.

الفصل السادس.

النص الصحفي
مقاصد الكتابة ومراميها

1- تقديم:

تقوم الكتابة الصحفية اليوم بدور من أخطر الأدوار التي تتقرر بموجبها كثير من التحولات التي تحرك العالم وتصنع وجهته. إذ لم تكن الكتابة الصحفية في يوم من الأيام كتابة محايدة، تقف عند عتبة الإعلام والتبليغ. بل الفعل المرتبط بها يجد في الامتدادات السياسية التي تغذيه، وتمده برؤيته الخاصة، ما يجعلها في يد الطبقة الحاكمة أشبه شيء بالمسبار الذي تعرف به حرارة الحراك الاجتماعي بما تبث فيه من رؤى، يكون ا لهم وراءها تحسس القابليات أو الرفض، أو الاتجاهات التي يمكن للفكرة أن تتسرب إليها في المعالجة والتقدير.

وإننا حين نقف أمام المقال الصحفي، لا نقف في حقيقة الأمر أمام صفحة خالية من الكيد والمخاتلة، همُّها الأول في تقديم الخدمات التي تناط عادة بالعمل الصحفي، في رفعه الخبر إلى الرأي العام. بل نقف أمام رؤية تحاول أن تكيِّف فينا القابلية لوضع جديد. ومن ثم تكون الكتابة الصحفية، ليست كتابة إمتاع وإخبار، بل كتابة توجيه وتأثير. غير أننا لا نفكر إلا قليلا في الكيفيات التي تسلكها الكتابة للتأثير، ولا نتساءل عن المقادير التي تقيس بها الأشياء والأفكار. لأنها لا تعرض - في حقيقة الأمر- فكرا جديدا طارئا، وإنما تحاول –استنادا إلى

توجهاتها الخاصة- أن تطرح جديدها في السياق الاجتماعي على نحو خاص، وكأنه الفكر الجديد.

لذلك كان البحث في تقنيات الكتابة الصحفية - باعتبارها نصا يُترجم للاستهلاك السريع- بحثا في المقصديات التي تجعل التقنية عاملا من عوامل التأثير والتوجيه. وإذا عدد الدارس الكيفيات التي يتوجب على المحرر الصحفي اتباعها لكتابة مقال يلبي كافة المطالب الفنية للكتابة الصحفية، فإنه يقدم فقط ورقة خالية من المعنى. لأن المقال الصحفي –على النحو الذي رأينا- لا تتوقف قيمته على الإجادة واتباع القواعد، بل تتوقف على مدى التأثير الذي يحدثه في القراء أولا، وعلى مدى الاستجابات المسجلة، سواء كانت استجابات استحسان ومشايعة، أو استجابات استهجان ونقد. لأن المقال الذي يثير، قد يبيت الإثارة والرفض، كما قد يسعى إلى اكتساب المؤيد المعاضد. فوظيفته ليست وظيفة جمالية بحتة – وإن كانت الكتابة الصحفية تتوسلها في كثير من العروض- بل وظيفة عملية تؤطرها الرؤية السياسية، أو التوجه الأيديولوجي والفكري.

إن قياس درجات الاستجابة في التلقي سلبا وإيجابا، رفضا وقبولا، هي أوكد المعايير التي يلجأ إليها التقييم الصحفي. ومن ثم كانت الكتابة الصحفية، كتابة تتراجع دوما مبتعدة عن الأدبي، وهي تتلبس رداء الجدل والمناظرة، والوعظ.. إنها تعلم يقينا أن القارئ لا يبصر الكلمات التي يقرأ، وإنما يبصر الحراك الاجتماعي خلفها، وقد عصفت به المشكلات اليومية التي تثيرها التصرفات الشاذة، أو الأفكار والطرق البالية..

فالذي يمسك المقال الصحفي بين يديه، يمسك يوما من أيام الناس، وقد توزعته الرغبة الاجتماعية، والتسيير السياسي.

فبين هذا وذاك تقوم الاعتراضات التي تحاول الكتابة الصحفية تجاوزها من أجل إحلال فكرة، أو نقد، أو توجيه، أو تكييف.

2- المقال الصحفي، الزعم والحقيقة:

يري "وولدروب غايل" "WOLDROP.GAYLE" أن المقال الصحفي هو الأداة التي تعبر بشكل مباشر عن سياسة الصحيفة، وعن آراء بعض كتابها في الأحداث اليومية الجارية، والقضايا التي تشغل الرأي العام المحلي والدولي. بيد أن هذا تعريف أولي، يكاد يكون سطحيا. وكأنه يتوجه به إلى العامة من الناس، ليكشف من خلاله عن الفكرة التي تقف وراء إنشاء المقال. فهو إما تعبير عن سياسة الصحيفة، وإما عرض لبعض أفكار أصحابها، وأن لغتها لابد أن تكون مباشرة في الإفصاح عن وجهتها. وتحليل مقومات هذا التعريف يكشف عن كثير من المغالطات التبسيطية التي تشيع فيه على الرغم من وضوحه كثيرا من الغموض والإبهام. فما معنى سياسة الصحيفة؟ وأين نضع أفكار بعض أصحابها؟ أليسوا منها على رأي واحد؟ أم أن في وجهتها وسياستها من المتسع ما يسمح بالرأي ونقيضه؟.

إنها أسئلة ترتد مباشرة إلى الكتابة ذاتها. فليست للفكرة من وجود فاعل إلا في الكتابة وبالكتابة. والكتابة وسيط له من الثقل ما يجعل مادتها تعطيك الوجه والقفا معا في ذات الآن. فإن أفصحت الكتابة عن رأي ووجهة وسياسة، فقد لا يكون في إفصاحها ذاك هدف التبشير بها بقدر ما يكون هدفها على النقيض منه، تلمس الردود التي تنشأ عن الكفرة المعروضة. إنها الحقيقة الكتابية التي تجعلنا لا نسلم بهذا التعريف تسليما مطلقا. بل نرد فيه ما أضافه المؤلف في أدوار المقال، حين قال: أنه يشرح، يفسر، يعلق، يكشف عن الأبعاد والدلالات المختلفة. وهي

ألفاظ يدفعها المؤلف في حديثة، وهي يعي عنها ما تحبل به من أبعاد حقيقية، إلا أنها في فهم العامة توحي بظاهرها. وكأن المقال ما أنشئ إلا ليكون رافد معرفيا للناس، يمدهم بما هم في حاجة إليه من فهم وفقه.

غير أننا حين نقف أمام "الشرح" "EXPLICATION" ينفتح أمامنا مجال القضية التي يعتريها شيء من التعقيد، فتكون في حاجة إلى إضاءة داخلية، تبدد فيها جيوب الظلمة والوهم. والشرح بعد هذا لا يضيف شيئا جديدا للقضية. إنه فعل محايد، يلتزم استبدال الكلمات الغامضة بأخرى أكثر وضوحا وفهما. إلا أن "التفسير" "INTERPRETATION" يختلف عن الشرح في ابتعاده عن الظاهر، وابتغائه الفكرة التي تؤسس القضية. وعليه يكون التفسير بمثابة الرأي الذي يضاف إلى القضية المطروحة. ومن هنا تأتي خطورته. لأنه ليس فعلا محايدا على النحو الذي كانه الشرح من قبل. بل فيه من ذاتية المفسر، ورؤيته، وثقافته، وتوجهه الفكري والسياسي، والأيديولوجي.. الشيء الكثير الذي يذهب بالقضية من بعدها المطروح إلى أبعاد أخرى يكون تأثيرها شديدا على المتلقي. لأنه لن يعاين قضية وحسب بل سيحمل مع القضية المدروسة رأي غيره ووجهته وفهمه. فيكون مسلوب الرأي تابعا أبدا.

ويقترن التفسير دائما بالتأويل، بل هما في اللغات الأجنبية شيء واحد، إذا ما عزلنا عن التأويل جانبه اللاهوتي القديم والجديد. والتأويل انفلات من القيد، وركوب للرأي الواحد الخاص الذي يلتمس له المؤول من ذاته وفهمه ما يعضده فقط. وقد أشارت الدراسات التأويلية –خاصة مع فوكو- أن التأويل يقوم على العنف أبدا. فلا قيام له إلا من خلال إبطال التأويلات السابقة وإحلال تأويله الخاص فيها. إنه يوجه إليها

الضربات من الداخل ليسفه فيه الرأي والمنطق. فإذا اتسع له المجال وخلا، يقدم تأويله الخاص سدا لفراغها المستجد. ومنه يكون التأويل ضربا من المتوالية التي تهدأ أبدا. كلما أنجزت فكرة، كانت الفكرة من جديد عرضة لهدم لاحق.

أما "التعليق" "COMMENTAIRE" فهو أشبه بالرأي السريع الذي يرفعه المعلق على القضية، لا يريد منه شرحا ولا تفسيرا، بل يريد إبداء وجهة نظر فقط. فليس التعليق دائما بسط للفكرة على النحو الذي نشاهد في الصحافة. بل التعليق في حقيقته تسجيل لما يعن من فكرة على هامش القضية المطروحة. وقد يكون في التعليق ما يساعد على تلمس أوجه الفكرة المتعددة التي تكاد تبين لغير المدقق. فالتعليق قد يحمل النقد، والاعتراض، المشايعة، والاستحسان، والاستهجان. غير أنه لا يعلل وجهته. فالأمر الموكول إليه هو طرح فكرة إلى جوار أخرى وحسب.

3- وظائف المقال الصحفي:

يعدد الدارسون للمقال الصحفي جملة من الوظائف استنادا إلى استقراء أنواع المقال التي تملأ صفحات الجرائد والمجلات. نرتبها كالآتي:

- الإعلام.
- الشرح والتفسير.
- التثقيف.
- الدعاية السياسية.
- الدعاية الأيديولوجية.
- تعبئة الجماهير.
- تكوين الرأي العام.

يمكن تقسيم هذه الوظائف إلى مجموعتين: وظائف تتصل بالأفراد، ووظائف تتصل بالجماعات. فالوظائف الثلاثة الأولى: (الإعلام، الشرح/ التفسير، التثقيف) تتجه فيها تقنيات الكتابة إلى التأثير في الذات المتلقية المفردة. تتخير فيها أفقا انتظاريا خاصا، يمثل استعدادها وثقافتها، وقابليتها للفكرة. ومن ثم تجند الكتابة كافة طاقاتها التعبيرية من أجل التولج إلى أعماق الذات فتصب فيها ما تريده من شرح، وتفسير، وما تراه من آيات التثقيف مواتيا لها. وعندما يتحدد الهدف على هذا النحو الخاص، توكل المهمة إلى المعرفة العميقة بالأرضية الفكرية والثقافية التي تقف عليها الذات. وإلى كثير من الفهم النفسي الفردي الذي يفتح أمامها عقدها التي قد تكون حائلا دون قابليتها للتلقي والقبول.

أما الوظائف الأربعة الأخيرة: (الدعاية السياسية/ الأيديولوجية، التعبئة، تكوين الرأي العام) فتتجه فيها الكتابة إلى ضروب التهويل والتفخيم، ورفع الصوت عاليا. والتنديد بالآخر. لأنها في حاجة دوما إلى خلق شبح العدو المتربص.. شبح المعارض المعاند.. شبح ذاك الذي لا يريد الخير للأمة. وتوكل الكتابة إلى من يحسن استرفاد المعرفة الاجتماعية التي تمتح مادتها من شكل العقلية المديرة للعامة. ولو ضربنا مثلا بمقال من هذا النوع لتبين لنا كيف تلجأ الكتابة إلى منطق خاص. ليس هو منطق العقل، ولا منطق العلم، ولا الموضوعية. بل تتوقف عند المصلحة وحدها. تلك المصلحة التي تلوح بها في وجه المعارض المخالف، وتبسطها أمام الرأي العام على أنها حبل النجاة الأكيد.

إن الوظائف، وهي تتوزع بهذه الكيفية، تتوزع على محورين: محور الذوات، ومحور الجماعات. ولكل محو ما يعززه من معارف تقوم في علميتها على البحوث الميدانية التي تفكك

العقليات والاعتقادات المتحكمة في الحراك الاجتماعي. ولهذا الغرض قامت الحركات الاستعمارية في زحفها على العالم الثالث على جيوش من الدارسين الذي ذللوا أمامها مغالق عقليات الشعوب. تعتمد العولمة اليوم على غين التقنية في تذليل استعصاء الشعوب أمام فكرها ومنتوجاتها. لأنها المعرفة التي تعرف كيف تصل إلى النقاط الحساسة في الجسد الاجتماعي.

4- لغة المقال، العرض والطلب:

يذكر "حمزة عبد اللطيف" في بحثه عن "فن التحرير الصحفي" أن لغة المقال الصحفي، لغة وسطى، تقع بين متعة الأدب و الموضوعية العلمية. وكأنها بذلك لا تسعى لأن تكون لغة أدبية محضة، ولا أن تكون علمية، لتتخذ لنفسها مسارا وسطا يمكنها من الجمع بين خصلتين: الإمتاع الفني، والتبليغ العملي. غير أن ما يقلنا في هذا التعريف، هو وجود المصطلحين: المتعة والموضوعية.

إننا حين نتدبر أمر "المتعة" في إطار الأدبية يتبين لنا أننا أمام إدراك خاص للرسالة الأدبية. فتكون المتعة ذلك الناتج الذي يكتفي بذاته دون أن يزعم أنه يقدم جديدا. وكأن المتعة كامنة في الدوران مع الأدبية في فلكها الخاص جماليا وحسب. ومن ثم تكون المتعة في لون اللعب الذي يمارسه النص الأدبي مع القارئ، دون أن يحيل على خارج. فإذا نحن ألحقنا شيئا من المتعة بالمقال الصحفي فكأننا أوقفنا النظر فيه على لون من الجماليات الشكلية الخالصة وحسب. غير أن المقال لم يكتب لهذا الغرض البتة. ولا تكون المتعة العالقة به إلا ناتجا عرضيا يقع من الخبرة التي تكون لصاحب المقال، تأتيه من الأسلوب المتبع في المعالجة، وطريقة تعامله مع اللغة.

إن كثيرا من المقالات الصحفية ترقى إلى مصاف الإبداع الأدبي. بل كانت بداية المقال تحريرا أدبيا في أساسه الأول. وقد عرف عن كتاب –شرقا وغربا- من القدرة على التفنن في الأساليب ما يجعل قراءة المقال متعة خالصة. بيد أن النقد الذي يتوجه إلى فن المقالة اليوم، لا يريد منها أن تخفي وظيفتها تحت ستار من الصياغة التي تصرف القارئ عن الجوهري فيها. وكأن الإغراق في المعالجة الأسلوبية ينقلب بالضد على المقال نفسه، وعلى الغرض القائم وراءه.

كما أن الموضوعية التي عرفناها في التحرير النقدي، والتي يفترض فيها إقامة الحواجز دون أحكام الذاتية. ليست في المقال الصحفي إلا تحذيرا من لتحيز لفكرة أو رأي. بيد أن التحيز للفكرة والرأي هما المطلبان الأساسيان في الكتابة الصحافية. لأن الغرض فيها قائم على إبداء الرأي والتوجيه والتكييف. ولن نجد في هذا الوسط مبررا مقبولا للموضوعية بمعناها الشائع، ولا مسوغا لمعناها الخاص الذي يأتي به التعريف السابق.

أن يكون الصحفي موضوعيا.. ذلك مطلب عسير! لأن الصحافي يعبر عن وجهة سياسية يعتقدها. والتعبير عن التوجه من هذا الباب التزام يفرض على الصحافي أن يزين فكرته بشتى الطرق المتاحة له: إما عن طريق الصياغة التعبيرية، وإما عن طريق البراهين التي يقدمها بين يديه دليلا على موضوعيته.

لذا نقول أن اللغة الصحفية هي اللغة التي تؤدي وظيفتها المحددة لها في المقال، مهما كان مستواها التعبيري والجمالي. ومهما كانت قيمة البراهين المقدمة فيها. فالغاية فيها تبرر الوسيلة المتبعة والمستوى المقرر. فالذي يتحدث في مقاله عن الزراعة ومشكلاتها، والذي يتحدث عن الإرهاب ليسا سواء، لا من حيث

التعبئة الشعورية والتماهي العاطفي مع الموضوع، ولا من حيث الاختيار اللغوي الذي يؤدي عنه المراد المطلوب.

5- المقال التحليلي:

تحدد الدراسات التي تهتم بالمقال التحليلي وظائفه في النقاط التالية:

- العرض والتحليل.
- المناقشة وطرح القضايا
- التعبير عن السياسات والاتجاهات السائدة.

فالصحافي حين يتصدى لتحرير المقال يضع نصب عينيه هذه الخطوات، ويقيد قلمه في نسقها الخاص. لأنها ستكفل له إمكانية التأثير في القارئ مباشرة دون الخوف من مغبة الثرثرة التي تبدد طاقة المقال، أو تضيق عن فسحته المحدودة.

إنه حين "يعرض" يقوم بطرح الرأي، أو تصوير الظاهرة، أو تلخيص الموقف. و لكل واحدة منها أسلوبها الخاص الذي يليق بها. فطرح الرأي يعتمد على الإقناع، وتصوير الظاهرة يعتمد على الدقة، وتلخيص الموقف يعتمد على الإيجاز الوافي. وهي العملية التي تأخذ حيزا ضيقا من المقال لتفسح لما بعدها من المجال ما يمكن الصحفي من المناقشة والجدل. إذ ليس الغرض أن يستغرق العرض أو التلخيص جهد الصحفي كلية. بل الغرض في المقال أن يأتي بالرأي الجديد في المسألة المعروضة.

ولهذا السبب يقرر دارسو المقال التحليلي هندسة خاصة للمقال، نعرضها في الخطوات التالية:

- الحدث الهام.
- المعلومات الخلفية للموضوع.
- الأدلة والبراهين.

- كشف أبعاد الموضوع وترابطاته.
- عرض الآراء المؤيدة والمخالفة ومناقشتها.
- خلاصة وجهة النظر.

وعند استقراء كافة المقالات التي كتبت في الصحافة العربية القديمة والحديثة، نصادف هذا النموذج الذي يعد تقليديا في فن التحرير الصحفي إلا أنه لا يزال يؤدي وظائفه المحددة قبلا أداء سليما. مادامت أغراض الفعل الصحفي نفسها لم تتغير إلا قليلا. بل إن استفادة المقال اليوم من الصورة الملونة في بعض المجلات والجرائد أضاف إلى الكلمة بعدا آخر لم تكن الصورة التقليدية قادرة على بلوغه. وكأن الصورة اليوم هي الأصل ولا يقف المقال إلى جانبها إلا لتعزيزها، وتوجيه العواطف إلى بعض عناصرها دون أخرى.

إنها مسألة تحتاج اليوم إلى دراسة مفصلة لبيان دور الصورة في المقال، وقياس الحجم الذي تحتله في التكييف والتوجيه والاستثارة. إلى جانب أشكال الصور الأخرى التي عرفت طريقها إلى المقال الصحفي في وقت مبكر نسبيا.

6- مكتبة البحث:

1- عبد اللطيف حمزة. المدخل في فن التحرير الصحفي. دار الفكر العربي.ط1. القاهرة.(دت)

2- جان جبران كريم. مدخل إلى لغة الإعلام. دار الجيل. ط1.1986. بيروت.

3- إبراهيم إمام. دراسات في الفن الصحفي. مكتبة الأنجلو مصرية. القاهرة. 1996.

4- عبد العزيز شرف. فن التحرير الإعلامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1980.

5- عبد العزيز شرف. المدخل إلى وسائل الإعلام. دار الكتاب المصري. دار الكتاب اللبناني..1980
6- فاروق أبو زيد. فن الخبر الصحفي.دار الشروق. 1981. بيروت.

الفصل السابع.

الترجمة، التاريخ والنظريات

ج.غيلومان- فليشر.
G.GUILLEMIN-FLESCHER .
ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS.2001.CD-ROM.

يشتق الاسم ترجمة من الفعل ترجم " traduire" الذي يعود أصله إلى الفعل اللاتيني "traducere" "مرّر" ، والمعنى الشائع هو: "تمرير النص من لغة إلى أخرى". وفي لغات أخرى مثل الإنجليزية "translate " والألمانية " ubersetzen " ، فإن مفهوم " النقل " هو الذي يحيل على التأثيل. ونصادف استعمالات هذا المعنى في إنجيل " وكليف " "WYCLIF" ، وبالمعنى المشتق من تغيير الحال في " Canterbury Tales" **ل** "شوسير" "CHAUSER" .

لقد ظهر فعل "ترجم" أول مرة في الفرنسية عام 1539 ، والاسم "ترجمة" "TRADUCTION" عام 1540 .ونلاحظ أن العبارة الاسمية موقوفة فقط على الفهم الشائع، الدالة على فعل الترجمة، أو على الناتج المنتهي (النص المترجم).

1- النشاط الترجمي:

إن النشاط الترجمي قديم جدا. فالكتابة المزدوجة اللغة على أضرحة أمراء جزيرة "ELEPHANTINE" في بحر النيل بمصر، تعود إلى الألفية الثالثة قبل المسيح.وتمثل الشاهد الأول المكتوب. لقد كان لهؤلاء الأمراء المقام الرسمي ل "رؤساء المترجمين". وعليه فأصل الترجمة يتجلى نشاطا شفويا خاصا بالعلاقات السياسية والاقتصادية.

إن حجارة "ROSETTE" (196ق.م) تعد من الترجمات الشهيرة في العصور القديمة، شهادة على التشريفات المقدمة ل

"بطـوليمي" "PTOLEMEE" مقابـل الخـدمات الـتي قـدمها لمصـر، والــتي لم تكتشــف إلا عــام 1799، وتوجــد حاليــا في المتحــف البريطاني "BRITISH MUSEUM". وتحمل هذه الحجـارة كتابـة مـن لغـتين: الإغريقيـة والمصـرية، ولكـن في ثلاثـة خطـوط. فالنصـوص المصرية هيروغليفية، والأخرى "ديموطية" "DEMOTIQUE". ثم تعدد النشاط الترجمي وتنوع في العهد الرومـاني، الأمـر الـذي طـرح لأول مرة تفكيرا نظريا. بيد أنـه مـن الصـعب تـبين الحـدود بوضـوح، في سياق العصر، بين الترجمة وبـين النصـوص الأصلية. فالجـدل حـول الخاصـية الأوليـة أو الثانويـة للترجمـة لم يعـرض إلا مـؤخرا. ومـن المفيـد أن نسـجل في هـذا الصـدد أن عـددا مـن الترجمـات هـي مـن فعـل شـعراء معـروفين أمثــال: "جيـوفري شوسـير" " GEOFREY CHAUSER"، "جون دريدن" "JOHN DRYDEN" ، "ألكسـندر بـوب" "ALEXENDER POPE"و "غوتــه" "GOETHE". وبالمقابــل فــإن الترجمات التي تعتمد تأريخا، ليست مـن آثـار الشـعراء والكتـاب، ولكنها، من بين أخرى، ترجمـات فرضت نفسـها علـى الـرغم مـن الانتقـادات الـتي واجهتهـا ك " La vie des hommes illustres. De PLUTARQUE" ل "جاك أميو" "JACQUES AMYOT"، إنجيل "لـوثر" ، "authorized version" للإنجيــل، "شكســبير" ل "شــليجل" "SCHLEGEL" ، و"بروســت" "PROUST" ل "ســكوت مونكريــف" "SCOTT MONCRIEF". وقد عبر غالبية المترجمين المـذكورين عـن مــوافقهم الأيديولوجيــة المتعلقــة بالترجمــة في شــكل مقــدمات للأعمال المترجمة، أوفي رسائل إشكالية.

2- نظرية الترجمة:

لقـد تركـز الـتفكير حـول الترجمـة، عـبر تاريخهـا، علـى التعارض المزدوج بين : اللغة المصدر/اللغـة الهـدف، الـنص الأصـلي/ النص المترجم. الحرفيـة/الترجمـة الحـرة، ترجمـة الحـرف/ ترجمـة

الفكر.وهي قطبية متباينة الدرجات. ومهما كانت الاختلافات، فإن الظاهرة تظل مركزية. إنها الاتجاه نحو النص المصدر، أو نحو النص المترجم . فالتفكير انطلاقا من التعارض ليس ثمرة للمواقف الفردية فقط، فالاتجاه المفضل قد تغير بحسب الأزمنة، وبحسب السياقات السوسيوثقافية. ومع ذلك نستطيع التساؤل، لماذا طرحت المواضيع بهذه الاصطلاحات ؟ لقد ارتبطت المبادئ النظرية المقترحة ابتداء- على الأقل قبل القرن العشرين- بإجراء سنحلل أسبابه لاحقا.فقد قامت على نظريات تستتبع رفض المواقف المعاكسة. كما عملت الظواهر الخارجية، سواء أكانت ثقافية، أو اجتماعية، أو سياسية، على توجيه المواقف الفردية. بيد أن التفكير من هذا الضرب، يقوم في الأخير على حكم القيمة، ولا ينتهي إذن إلى نتيجة نهائية. ثم هناك شارة مميزة، إذ التفكير الترجمي السابق للقرن العشرين، يتأسس كلية من ناحية على ترجمة الإنجيل، ومن ناحية أخرى على الترجمة الأدبية، والشعرية منها خاصة.وقد لعب الاقتصار على النمطين النصيين دورا في تكرار ومعاودة الإشكالية المطروحة.فإذا بدا الحوار المركزي ثابتا، فإن الدواعي التي تحرك كل قطبية تعتريها –على العكس من ذلك- تحولات مختلفة.

لقد تحدد الاتجاه نحو اللغة المصدر، فيما يخص ترجمة الإنجيل بالاحتراز من خيانة الكلام المقدس.الأمر الذي يفسر احترام الشكل الذي أقضى في كثير من الأحيان إلى الحرفية. ونستطيع أن نمثل لهذه الوجهة بالترجمة الإنجيلية في العصور القديمة ب "revised version" للإنجيل (1889/1881) بإنجلترا، و "American standard version" (1901) وكذلك الترجمات المعاصرة ل "أندريه شوراكي" "ANDRE CHOURAQUI" .فالحرفية إذن مصدرها الحرمة الدينية.

لم يأخذ تقويم النص المصدر دائما شكل الحرفية، سواء على مستوى الكلمات، أو البنى التركيبية. واستخدم الشعار المشهور ل "شيشرون" "CICERON" « ترجمة معنى بمعنى، بدل كلمة بكلمة » تارة من طرف أنصار النص المصدر، وتارة من طرف أنصار النص المترجم، في حدود أن ما نفهمه من "إعادة إنتاج المعنى" لم يعبر عنه إلا من خلال اصطلاحات عامة حتى بداية القرن العشرين. ومن الصعب الحكم على الفحوى الحقيقي لهذه التعبيرات. بيد أننا نلاحظ أن التفكير الذي كان مرتكزا، أول الأمر، على الكلمات، قد بدأ شيئا فشيئا- وعلى الرغم من وجود استثناءات- يتحول إلى ترجمة وحدات أوسع. وتقدم لنا الرومنسية الألمانية مثالا آخر لتقويم النص المصدر، إذ يقوم الأمر عندها على تثمين لغتها وإغناء آدابها من خلال الأثر الأصلي حتى تبلغ العالمية.

ارتبط تفضيل النص المترجم –بنفس الصفة- باهتمامات مختلفة.فعندما أوصى "شيشرون" ب "لتننة" "LATINISATION" النصوص الإغريقية، فإننا نستطيع اكتشاف سبب سياسي وثقافي في ذات الآن: الرغبة في تأكيد الهيمنة الرومانية. وقد اعتبر النص المترجم إبداعا كاملا، ذو وضع مستقل عن الأثر الأصلي. وعليه ف "شوسير" "CHAUCER" لا يقيم أبدا فرقا بين أعماله والآثار الأصلية التي يترجمها. فالنظرة العكسية تندرج في إطار امتداد النص الأصلي. أما في عصر التنوير، وخاصة في ترجمة إنجيل "لوثر" "LUTHER" فإننا نلحظ ظهور اهتمام جديد : اهتمام جعل النصوص الإنجيلية مفهومة عند عامة الشعب. ولهذا الغرض سعى "لوثر" إلى استعمال اللغة الدارجة. لقد قبل في هذا المسعى تغيير البنيات والألفاظ التي يصعب فهمها في الألمانية. وفي ظرف رؤية مغايرة غير مترجمو

القرن السابع عشر، والثامن عشر بشكل أوسع النص الأصلي، وداعيهم إذ ذاك "الحرية"، التي أفضت أحيانا إلى حد التعديل. ومنه كانت : "الجميلات المحرفة " "BELLES INFIDELLES".

3- القرن العشرون:

لقد غدت الوضعية أكثر تعقيدا في القرن العشرين.فهناك عاملان لهما تأثير على الترجمة: ظهور اللسانيات على المستوى العلمي، وإدماج المعلوماتية على المستوى التقني.لقد استقبل المترجمون اللسانيات، تارة باعتبارها أداة تدقيق في نشاطهم، وتارة رفضوها على العكس من ذلك.إن تأثير اللسانيات جذري على المستوى النظري. فقد تجلت داخل الإطار النظري للبنيوية، من جهة في أوربا الشرقية مع حلقة براغ، ومن جهة أخرى في الولايات المتحدة مع تحريض "يوجين ندا" "EUGENE NIDA" رئيس جمعية ترجمة الإنجيل. لقد سجلت مؤلفات "يوجين ندا" "بنية اللغة ونظرية الترجمة" " STRUCTURE OF LANGAGE AND THEORIE OF TRANSLATION"، وخاصة " TOWARDS A SCIENCE OF TRALATION" موقفا جديدا تجاه الترجمة التي اعتبرت إلى غاية ذلك العهد فنا. ثم تأكد فيما بعد، تأثير اللسانيات في أوروبا مع تنوع الأطر النظرية.واليوم يسجل كثير من المنظرين ضرورة الترجمة استعانة بنظرية اللغة. شأن "جورج شتاينر" "GEORGE STEINER" في "AFTER BABEL"، و "هنري ميشونيك" "HENRI MESCHONNIC" في " POUR LA POETIQUE II"، و "لوي كيلي" "LOUIS KELLY" في " THE TRUE INTERPRETER"، و "بيتر نيومارك" "PETER NEWMARK" في "ASPECTS OF TRANSLATION"، و "أنطوان بارمان" " ANTOINE BERMAN" في " L'EPREUVE DE L'ETRANGER" و" pour une critique des traductions : JOHN DONE." . و يتم عادة تمييز وجهين

للغة: البعد الثقافي، والبعد الخطابي. كما حظيت الترجمة الآلية بأبحاث كثيرة على المستوى العالمي. وتم إنشاء مراكز للبحث في أوروبا في إطار البرنامج "EUROTRA" الذي قدمه الاتحاد الأوروبي. وهدفه ترجمة نص في لغات مختلفة في ذات الآن. وقد ساهمت النتائج المحصل عليها في إعادة توجيه هذه المبادرة. وبدلا عن الترجمة الآلية، نتحدث اليوم عن الترجمة "المدعمة بالحاسوب" . كما أعطى للترجمة انطلاقة جديدة، إنشاء العديد من المراكز والجمعيات والنشرات على المستوى الثقافي، وساهم الاتحاد الأوروبي على المستوى الاقتصادي الاجتماعي. ففي عام 1953 أنشئت الفدرالية العالمية للمترجمين. أما في فرنسا فقد شاهدنا مولد الشركة الفرنسية للمترجمين عام 1947، وفي عام 1973 تكوين جمعية للمترجمين الأدبيين. ويشر إنشاء مراكز للترجمة –فيSTRAHLEN بألمانيا، وARLES بفرنسا، وللترجمة التقنية مركزAMYOT بباريس- إلى تحول جديد. لقد اكتسبت الترجمة اليوم وضعا مؤسساتيا.

وبالموازاة مع التطور الجاري في الميادين العلمية للترجمة، فإن التيارات النظرية تعددت وتنوعت، بيد أننا بغض النظر عن التنويعات، نلاحظ على وجه التحديد خطوتين: النموذج المثالي المؤسس على نقد الترجمات، والحكم الكيفي، والنموذج العلمي المؤسس على منهجة الظاهرة المشاهدة.

يساند المدافعون عن الرؤية التقويمية " OPTIQUE EVALUATIVE" معايير "والتر بن يامين" "WALTER BENJAMIN" المعروضة في "مهمة المترجم" "LA TACHE DU TRADUCTEUR"، النص الذي أثر في تيار كامل للتفكير الترجمي. إن "بن يامين " يبحث فيما وراء اللغات الطبيعية عن لغة تكون "جوهرا محضا" "PURE ESSENCE". فهو يتصور الترجمة تحولا يغير الأثر الأصلي،

ويغير اللغة الأم بواسطة اللغة الأجنبية. وهو بذلك يشارك الرؤية الرومنسية الألمانية.كما يرى "هنري ميشونيك" في نفسه تابعا ل "بن يامين" في رفضه للإضافة الترجمية " ANNEXATION TRADUCTRICE" . وعلى العكس من ذلك يرفض الحرفية الشكلية ل "أندريه شوراكي" التي تمثل بالنسبة إليه خرقا للغة "DE JONAS A JONA" ، و يلح "ميشونيك" على ضرورة نظرية تستند إلى إجراء يأخذ في حسبانه الأبعاد الكلية للخطاب. كما يولي قيمة خاصة ل ""الإيقاع" و"الشفوية" " ORALITE " في النص المكتوب "POUR UNE POETIQUE II " .

يقف "أنطوان بارمان" كذلك في خط "بن يامين" ، ويخصص مؤلفه الأول "L'PREUVE DE L'ETRANGER" للترجمة في ألمانيا الرومنسية ، في علاقتها مع الثقافة. كما يقف ضد الإنكار المطلق لغرابة الأثر الأجنبي " La negation systematique de l'étrangété de l'oeuvre étrangère" ، ويؤكد على ضرورة إنشاء أخلاق للترجمة. ثم أعاد ذكر مفهوم الأخلاق في مؤلفه الثاني "Pour une critique des traductions :JOHN DONE" في إطار تفكير حول إمكانية تقويم الترجمات بحسب معايير مرتضاة. ويقدم معيارين لتأسيس حكم يتجاوز البعد الذاتي، وخاصيتهما أنهما معياران أخلاقيان شعريان. ويركز "بارمان" تحليله على نقد الترجمات، وخاصة ترجمات "جون دون" ، كما يقدم- كذلك- الطريقتين النظريتين المعروضتين سالفا ، مناقشا فضائلهما الخاصة على التوالي.

يتصور "جورج شتاينر" في "AFTER BABEL"منظورا واسعا يدمج الترجمة داخل اللغة الواحدة نفسها ، ذلك التصور الذي أنكره "ميشونيك". بيد أنه –مثل ميشونيك- يقف ضد اللسانيات المجردة ، ويؤكد على الخصوصي في اللغات والثقافات.

أما على المستوى الأيديولوجي فيقف ضد التوجهات المتطرفة نحو قطب النص الأصلي، أو نحو قطب النص المترجم. ثم يختم بأنه لا وجود -أخيرا ،

عندما اعتزم "جون لابلانش" "JEAN LAPLANCHE"وفي جميع الحالات- إلا توازن بزيادة أو نقصان." و فريقه ترجمة الأعمال الكاملة ل "فرويد" إلى الفرنسية، تبنى الفريق موقفا – على العكس من مواقف المنظرين- ينسب لاحقا إلى النص المترجم. وباسم التلاحم يقرر الفريق إرجاع كل الاتفاقات للكلمة الواحدة عند المؤلف إلى نفس الكلمة في اللغة الفرنسية. وعندما صدر الجزء XIII والأول المنشور من هذه الأعمال عام 1988 ، أحدث جدلا بين المترجمين- تبعا للتباينات السابقة - حول هذا الموضوع بين النفسانيين والنحاة. فالنفسانيون، وبمساندة "فرويد" يرمون إلى "ألمنة" "GERMANISER" الفرنسية، والنحاة الفرنسيون يسعون إلى "فرنسة" "FRANCISATION" الألمانية. هذه الاختلافات تعيدنا من جديد إلى جدل لغة مصدر/ لغة هدف.

أما الطريقة الثانية التي ذكرناها، فلا تقوم على نقد الترجمات، ولكن على الملاحظة المحايدة للنصوص المترجمة.وتؤمن بعلاقة بين الإجراء والنظرية التي ليست من جنس نظام الإجراء. ووجود هذين التيارين، يكشف عن حدث، نادرا ما يسجل، والذي يتعلق بمفهوم النظرية ذاتها. فإذا كنا في حقول أخرى نؤسس الفرضيات على أفعال محققة ومتوقعة، فإنه في الترجمة، وفي غالبية الحالات، نعنى بنظرية متمركزة حول نموذج مثالي، وهدف مقصود. وعنها ينتج السؤال المنهجي "كيف يجب أن نترجم ؟ " لا " كيف نترجم ؟ " .إن الموقف الأول، والذي يظهر في المصطلحات المستخدمة في " LA TACHE DU TRADUCTEUR .W. BENJAMIN" و " la visee du traducteur.

"A. BERMAN" ، تهدف إلى بيان معايير ترجمة كيفية. ويستند الموقف الثاني إلى مجموعات النصوص المترجمة ،ويسعى إلى بيان الثوابت في إجراء المترجمين. إنها طريقة استنتاجية ، وليست احتمالية. وتظهر خاصة في ثلاثة ميادين: علم الاجتماع، تاريخ الترجمات، و اللسانيات.ولكن بتمايز . فإذا كانت النظرية نابعة من الوصف في الأحوال الثلاثة ، فإن المقاربة السوسيولوجية ل " جديون توري " " GIDEON TOURY "

و"مدرسة تل أبيب"، والمقاربة التاريخية ل "خوسي لومبارت" "JOSE LAMBERT" تشدد على الوصف، ولا ترقي سوى النص المترجم ، وتقع خارج نظرية الكلام.ولا تستند فقط على النصوص المترجمة ، ولكن على النصوص الأصلية.وتؤسس نظرتها على الوصف، ولكنها تهدف خاصة إلى النظرية النابعة منه.

لا تستطيع مثل هذه النظرية أن تأخذ في اعتبارها جميع الظواهر التي تدخل في الإجراء الترجمي، فوراء حد معين، تتباين النصوص وأصنافها. ولكن كل ما هو خاص، سواء أكان إبداعية مؤلف، أو الاختيار الذاتي لمترجم، ينفلت عادة من التعميم. فالخاص تعيينا ليس متوقعا. وتظهر كثير من التحويلات بصفة رجعية ، من مترجم لآخر، وتدل على خطاطات باطنية ، تختلف بحسب اللغات أو المجموعات اللغوية. وأمام عدد من الخيارات النظرية الممكنة ، نلاحظ في العديد من الحالات أن المترجمين يفضلون منهجيا حلا واحدا ، يوافق تلك الخيارات الثقافية للتمثيلات اللسانية. وهذه الثوابت تكيف النشاط الترجمي إلى درجة لا نستطيع تحسسها. وذلك يستتبع أنه لا يمكننا اعتبار أسلوب مؤلف في ذاته ظاهرة مطلقة. فالإبداعية، وإن كانت واضحة الأثر، تسجل في اللغة ، وتتألف هذه الأخيرة

من مستويات عدة: أول للإكراهات الصرفية، والتركيبية التي لا يمكن تجاوزها. ومستوى ثان للمقاييس الجماعية التي تشكل إكراهات نسبية. وأخيرا الخيارات الخاصة للمؤلفين والمترجمين. وتسجل هذه المستويات المختلفة على التوالي، حتى أنه ليصعب معرفة متى نمر من الواحد منها إلى الأخر. حتى في حال إمكان نقل أثر أسلوبي بطريقة حرفية إلى لغة أخرى، فإنه لا ينتج ضرورة عين الأثر، لأنه سيكون معزولا عن بقية الظواهر الكلامية التي تكيفه.

إن الاختلاف الذي ذكرناه في اللغة ذات الأصناف النصية المختلفة (أدب، نصوص علمية، نصوص إدارية) ليس اختلافا جذريا مثلما نعتقد. ومن المؤكد أننا لا نترجم نصا أدبيا بعين الطريقة التي نترجم بها وصفة تحضير الطعام. ولكن يظهر بصورة جلية في مجموع النصوص غير المصنفة، هو أن كل نص مؤلَّف في ذات اللغة بشاطر رصيدا مشتركا من اللغة الدارجة، والتي هي غير مختلفة. فبعض أمثلة من الفرنسية والإنجليزية تكفي للتدليل على ذلك:

-the voice was still in his ears , but the turf whereon he lay sprawled was clearly vacant. K.GRAHAM.

« taupe croyait encore l''entendre et vit qu''il n''avait plus personne sur le gason ou un instant auparant il etait étendu'' J. PARSONS.

-« some familiarity with the théoretical and descriptive studies listed in the bibliography is presupposed.N. CHOMSKY.

« l''on supposera une certaine pratique des etudes théorique et descriptives citées dans la bibliographie.J.C.MILNER.

-« du moins on ne connait pas chez nous le desordre.A. CAMUS.

« but a last social unrest is quite unknown among us. S. GILBERT.

هذه الأمثلة مختارة عن عمد من نصوص ذات طبيعة مختلفة: قصة للأطفال، رواية، مؤلف نظري، تحتوي كلها في الترجمة الفرنسية، سواء تعلق الأمر بالنص مترجما أو أصليا، فعلا يعبر

عن الإدراك أو المعرفة. أما في النص الإنجليزي فموضوع الإدراك أو المعرفة هو الذي يظهر في المكانة الأولى. إن التحول عبر المرور من لغة إلى لغة أخرى، هو في بعض الحالات خاضع لإرغامات نحوية. وحتى في أحوال أخرى – ونستطيع تعديد الأمثلة- فإن هذا التحول ليس دالا باعتباره ظاهرة متفردة، وإنما يسجل في مجموع ثوابت كلامية.ففي الملفوظات التالية، فإن العناصر المدمجة في الإنجليزية بواسطة IS THERE ترصد في اللغة الفرنسية في علاقة مع لفظ مصدري يعين نشاطا إنسانيا:

-THERE WERE MANY FRIENDS WITH US AS WE WAITED FOR THE RESULTS TO COME IN.M. THATCHER.

J'AVAIS BEAUCOUP D'AMIS AVEC MOI DEVANT CES LONGUES HEURES OU NOUS ATTENDIONS LES RESULTATS. P. BLOT .

-THER'S BLOOD ON YOUR HANDS. A. CHRISTIE

VOUS AVEZ DU SANG SUR LES MAINS. M. LE HOUBIE.

-ET MEGRET TOURNAIT LE BOUT DE PAPIER EN TOUS LES SENS. IL LUI TROUVAIT QUELQUE CHOSE D'EQUIVOQUE.G. SIMENON.

MEGRET TURNED THE PICES OF PAPER OVER AND OVER. THERE WAS SOMETHING PECULIAR ABOUT IT.R. BALDICK.

Bibliographie

- W. BENJAMIN, «La Tâche du traducteur», in Œuvres , vol. I, Mythe et violence , Denoël, Paris, 1971

- A. BERMAN, L'ؤpreuve de l'étranger . Culture et traduction dans l'Allemagne romantique , Gallimard, Paris, 1984; Pour une critique des traductions: John Donne , ibid. , 1995

- J. GUILLEMIN-FLESCHER, Syntaxe comparée du français et de l'anglais: problèmes de traduction , Ophrys, Paris, 1981

- L. G. KELLY, The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West , Blackwell, Oxford, 1979

- H. MESCHONNIC, Pour la poétique II . ؤpistémologie de l'écriture . Poétique de la traduction , Gallimard, 1973

- P. NEWMARK, Approaches to Translation , 1re éd. 1981, réimpr. Pergamon Press, Oxford, 1984

- E. NIDA, Toward a Science of Translating , E.-J. Brill, Leyde, 1964

- G. STEINER, After Babel Aspects of Language and Translation , Oxford Univ. Press, New York-Londres, 1975

- G. TOURY, In Search of a Theory of Translation , The Porter Institute of Poetics and Semiotics, Tel-Aviv Univ., 1980.

□

الفصل الثامن.

سر الإبداع الفني.

بقلم: ستيفان زفيغ.
فصل من كتاب: الرسالات الأخيرة.
نشر فيكتور أتنجير. باريس1949
STEFAN ZWEIG
DERNIERS MESSAGES

لقد ظل سر الإبداع الفني – من بين أسرار العالم الأخرى- أكثر غرابة و غموضا ، الأمر الذي دفع الشعوب و الديانات إلى ما يشبه الاتفاق الضمني لربط ظاهرة الإبداع بفكرة الإلهي. ذلك أننا نجد في أنفسنا إحساسا بالفوق طبيعي، بالإلهي كلما ظهر أمامنا "الشيء"الذي لم يكن موجودا من قبل وكأنه جاء من العدم . كميلاد طفل مثلا ، أو الانبجاس الفجائي لزهرة من الأرض. بيد أن دهشتنا العامرة بالتقدير والتقديس تكون أكثر عمقا عندما ندرك أننا إزاء حادث لا يعتريه الذبول والتحول، شأن الوردة والإنسان، وإنما في مستطاعه أن يعيش كل الأزمنة ، وأن يكتسب خلود السماء والأرض والبحر و الشمس والقمر والنجوم.

إن معجزة ميلاد"الشيء" الذي يأتي من "عدم" والذي يتحدى الأزمنة في ثبات وتجدد مستمرين، نحياه في دائرة الفن. لأننا نعلم أنه في كل سنة يظهر إلى الوجود عشرة آلآف، عشرون، خمسون ألفا من الكتب، ولا نجهل أن مائة ألف لوحة ترسم، وأن ملايين المقطوعات الموسيقية تركب. وكل ذلك لا يحدث فينا أدنى تأثير خاص. وكتابة الكتب تبدو لنا حدثا

طبيعيا مثلما هو الشأن في طباعتها و تسفيرها و تجليدها ، بل نرده ببساطة إلى ظاهرة الإنتاج الذي لا يختلف في شيء عن الصناعة اليومية للخبز و الجوارب و الأحذية.. ولا تبدأ الدهشة إلاّ عندما يتسنى لأحد الكتب ، أو اللوحات – بفضل تقنيته وإتقانه- تجاوز الحقبة التي شهدت ميلاده إلى حقب أخرى بعدها. في هذه الحالة وحدها فقط، ينتابنا الشعور بتحقق العبقرية وتجسدها في شخص ، وتمثل الإبداع في أثر.

إنها فكرة مثيرة! هذا شخص ليس كالآخرين ..ينام في سرير، يتناول طعامه على مائدة، ويتزيّا مثلنا تماما. نصادفه في الشارع، بل نكون قد تمدرسنا معا في صف واحد، وجلسنا على مقعد واحد، ولم يكن في شيء مختلفا عنّا. وفجأة تحدث لهذا الشخص مغامرة ممنوعة عنا.. لقد هشّم القانون الذي يطوقنا جميعا.. لقد هزم الزمن.. ففي الحين الذي نمضي فيه وننتهي من دون أثر يذكر، استطاع هو أن يترك آثارا لا تمحى.. لماذا؟ فقط لأنه حقق الفعل الإلهي للخلق، والذي تبتدع "الأشياء" بموجبه من "عدم" .. الذي يحول الفاني إلى باقي..لقد حقق في ذاته – ومن خلالها- السر الأكثر عمقا في العالم..سر الإبداع!

ماذا صنع ! لننظر إلى المسألة من الخارج وحسب.. إذا كان موسيقيا، فقد أخذ بعضا من الأصوات من السلم النغمي، وركّبها في كيفية خاصة، انبعث منها لحن يمتلك سحر التأثير المستمر والمتجدد في أرواح المئات وألوف الملايين من الناس، إلى غاية التخوم القصية للقارات.. وإذا كان رساما، فبواسطة ألوان الطيف السبعة ، وتعارض الضوء والظل، أنشأ لوحة إذا تأملناها بقيت ماثلة في أعماقنا. وإذا كان شاعرا فقد أخذ بعضا من مئات الكلمات من الكم الهائل الذي يشكل اللغة ، وجمّعها في كيفية قصّدت القصيد الخالد. وإذا كان روائيا أو مسرحيا ،

فقد اختلق شخوصا قريبة منّا ، نتعرف فيها على الإخوة والأصدقاء . وهم - بذلك – مثله يحملون في ذواتهم القدرة الإلهية التي تقهر الزمن. وبهذا الفعل الخارجي قلب قانون الطبيعة، وأبدع مادة تدحر الموت. ومن العدم بعث "شيئا" أطول عمرا من الخشب والحجارة. وبفضله تجلى الخالد - ولنقولها بشجاعة- تجلى الإلهي في الأرضي.

ولكن، كيف حقق هذا الشخص الأعزل هذه المعجزة؟ وبأي كيفية تسنى له – هو وحده- ذلك؟ من بين ملايين الناس، وبواسطة المواد الشائعة نفسها.. اللغة.. اللون.. الصوت..إبداع الأثر الفني؟ ما هي القوة الخفية التي مكنته من ذلك؟ وبأي طريقة يبدع الفنان الحق؟ وكيف تحدث هذه المعجزة في عالمنا من غير آلهة؟

إني اعتقد أن كل واحد منا قد طرح في قرارة نفسه هذا السؤال، إما أمام لوحة، أو عند تأثره العميق بقصيدة شعر، أو عند سماعه سمفونية موزارت"MOZART أو بيتهوفن BEETHOVEN . وكل واحد منا قد تساءل في خشوع واندهاش كيف تسنى لمخلوق إبداع "شيء" يتجاوز المخلوق؟ وتلك هي فضيلة جسدنا البشري حين يتأثر أمام الجليل والغامض. ومزية العقل البشري حين يدرك أنه إزاء سر يتوجب عليه حلّ طلاسمه وألغازه. وكل إنسان يهتم حقيقة بالفن ، يجب عليه دوما أن يقترب من الآثار الكبيرة بإحساس مزدوج. أن يتحسسها بتواضع ، وكأنها "شيء" يتجاوز قدراته الخاصة، وأنها تتعالى على حياته الفانية، وفي ذات الوقت يبحث عن كيفية تحقق هذه الظاهرة الإلهية في العالم الأرضي. وبكلمة أخرى أن يجتهد في فهم اللاّمفهوم. وهل هذا ممكن ؟ وهل نستطيع مشاهدة الأحداث التي تستهل ميلاد الأثر الفني؟ وهل في مقدورنا أن نشهد ميلاد الإبداع؟ لمثل هذه الأسئلة

أجيب ب"لا" . إن تشكّل الأثر الفني مسألة داخلية محضة. وستظل في كل حالة فردية ، محاطة بالغموض شأنها في ذلك شأن التشكّل الأول لعالمنا .. ظاهرة غير مشاهدة .. إلهية .. وقصارى ما نستطيع فعله ، هو إعادة بنائها ذهنيا . بيد أن ذلك لا يكون إلاّ في حدود ضيقة . وأن نقترب قليلا من المتاهة المجهولة.

إنه يتعذر علينا تفسير عملية الخلق ذاتها ، مثلما يعسر علينا تفسير الظاهرة الكهربائية ، والجاذبية ، والمغنطيس ، وليس أمامنا سوى صياغة بعض القوانين الأساسية التي تقرب تجلياتها. لذلك يشترط في مقاربتنا الكثير من التواضع ، والتأكد من أن الفعل المدروس يجري في حيز محظور عنّا . ومنفذنا الوحيد إليه ، هو أقصى ما يمكن من الخيال والمنطق ، حتى نتمثل السياق ، والذي يتحول بدوره إلى صورة. وإذا تعذرت علينا معايشة الفنان أثناء الإبداع ، فإنه يمكننا – على الأقل- أن نعيشه بعده.

ولإعادة بناء هذه الظاهرة العجيبة ، سأستعين بمنهج ، قد يبدو أول وهلة غير محبب! لأنه منهج علم الإجرام ، الذي طور تجربة قديمة ليصنع منها تقنية خاصة.ذلك أنه في علم الإجرام يقوم الهم على كشف فعل ساقط ، كالجريمة ، والقتل ، والاغتصاب. وهنا يقوم الهم على كشف أكثر الأفعال نبلا ، والتي في مقدور الإنسانية إنجازها. بيد أن المهمة –في الحالين- واحدة : إنها إضاءة المعتم ، وكشف المخفي ، وبناء "الحدث" على الرغم من أننا لم نعايشه ، ولم نشهد ميلاده.

ما هي اللحظة المفضلة في علم الإجرام؟ إنها لحظة اعتراف المجرم ، القاتل ، السارق بذنبه أمام المحكمة ، وبسطه الأسباب ، والدواعي ، والكيفية ، والزمن ، والمكان الذي اقترف فيه الجريمة! وعندها يتخلص المحققون والشرطة من كل عبء . كذلك الأمر في دراستنا نحن. فأفضل حالة هي حالة اعتراف

الفنان، وبسطه سر الإبداع، وشرح السياق، وتبصيرنا بالتقنية ، وتفهيمنا الحيثيات التي لا نقو على فهمها.وإذا شرح الشاعر كيف يكتب ، والموسيقي كيف يؤلف، وكيف يأتيه الإ لهام في كل أثر، وكيف تتشكل الفكرة الخلاقة.. فإن ذلك سيجعل كل محاولة للفهم خارج هذا الإطار ضربا من العبث. بيد أننا أمام هذه الظاهرة العجيبة، أمام مبدعيها، شعراء كانوا أم موسيقيين أم رسامين.. أم مجـرمين.. لا نعثـر – في غالـب الأحيـان- علـى اعترافات دقيقة تخص اللحظة الحميمية للإبداع. إنها الملاحظة التي سجلها قبلا "إدجار بو" "EDGAR POE" في وصفه ميلاد "الغراب""corbeau" عندما تساءل في حيرة – وبعد مئات السنين من الإبداع الفني – عن عدم توفر مؤلف شاء ، أو استطاع بسط السياق الذي سلكته واحدة من أعماله قبل الوصول إلى الاكتمال الفني الأخير. وعن سؤال الشاعر الكبير ، أسمح لنفسي بتقديم إجابة.

يبدو غياب الاعترافات أمرا غريبا في حد ذاته. ما دامت موهبة الشاعر والروائي قائمة على قص رحلاته ومغامراته ومشاعره، في لغة لها خاصية التغلغل العجيب في النفوس. وعليه يكون من الطبيعي أن يقدموا لنا معلومات دقيقة، صادقة، تلامس كيفيات حدوث الإ لهام ، وما ينشأ عن الإبداع من متعة وألم. اعتراف.. إهمال الذات ، إهمال الأحبة.. إنها الأمور التي تجعل الشاعر أكثر جاذبية في اعترافاته، حين يشرح لنا الحالات الشعورية المتقلبة التي تنتابه. والحقيقة أن الشعراء إذ يحجمون عن الاعتراف، ولا يتحدثون إلا نادرا عن لحظات الإبداع، فلأنهم – وبكل بساطة –لا يدركون السياق الذي يحدث في عمق ذواتهم. وأنهم في غمرة الإبداع يعجزون عن مراقبة الذات سيكولوجيا ، والاطلاع على أحوا لها في ما يشبه الانفصال الذي يسمح بمراقبة

المبـدع أثنــاء الكتابــة. وإذا عــدنا إلى مثــال المجــرم – في علــم الإجرام- فإن الفنان يشبهه تماما. وذلك حينما يقترف فعلته في غمرة من العواطف المتضاربة، فإنه يجيب بصدق المحقق الذي يسأله: " إني لا أعرف لماذا فعلت ذلك؟ ولا كيف بلغت هذا الحد؟ لم أكن واعيا!" .

أعلم جيدا أن حالة الغياب أثناء الفعل الإبداعي لا تبدو منطقية أول وهلة! ولكن لنفكر قليلا.. لا يتسنى الإبداع حقيقة إلاّ في حالة من "النشوة"، وترجمة الكلمة حرفيا لا يعني غير "الوجود في غياب عن الذات" في غياب عن الأشياء الملموسة.

وإذا كان الفنان غائبا عن ذاته، فأين هو إذن؟ إنه مغمور في أثره، في نغمه، في شخصياته، في رؤاه. أثناء الإبداع – وهذا ما يفسر عجزه عن حضور فعله- فإنه ليس في عالمنا، بل في عالمه الخاص.إن الروائي الذي يصف منظرا طبيعيا استنادا إلى ذاكرته، أو يصف سهلا، أو سماء، أو شجرا ، أو بادية في يوم ربيعي، غير موجود – في ذلك الإبّان- في غرفته بين أربعة جدران، إنه يرى الخضرة ، ويستنشق العبق الربيعي ، إنه يسمع حفيف الريح على العشب. في الوقت الذي يجعل فيه "شكسبير""SHAKESPEARE" "عطيل" "OTHELLO" يتكلم، فإنه قد غادر جسده الخاص ، وروحه، لينتقل إلى نفس "عطيل" وهي تغلي غيرة. وعندما يكون الفنان في هذه اللحظة القصوى من التركيز، وبكامل مشاعره في جسد غيره ، في أثره، فإنه يكون مستغلقا على كافة الأحاسيس الأخرى للعالم الخارجي. ولكي نجعل هذه الحالة أكثر وضوحا ، أذكّر بالمثال الكلاسيكي الذي تعلمناه في المدرسة: " أثناء اقتحام "سيراكوز" "SYRACUSE" كانت الأسوار قد دكت منذ مدة، وكان العدو يعيث فسادا في المدينة، ينهب ويسلب و يأسر.. ويدخل أحدهم

منـــزل "أرخميـــدس" "ARCHIMEDE" ويجـــده في حديقتـــه مشـــغولا برسـم أشـكال هندسـية علـى رمـل الحديقـة. وعنـدما يتقـدم منـه الجنـدي والسـيف مصـلت في يـده، يخاطبـه "أرخميـدس" — وهـو غارق في تأملاته- :"لا تشوش عليّ دوائري".ففي غمرة التركيز ، لا يـدرك بأنـه جنـدي، وأن العـدو قـد اسـتولى علـى المدينـة.. لم يسمع ضرب المنجنيق يدك الأبواب والأسوار، وصراخ الفارين ، وأنـين الجرحـى، ولا أبـواق النصـر .. شـعر فقـط أن أحـدا سيشـوش عليـــه دوائـــره . في لحظـــة الإبـــداع ، لم يكـــن "أرخميـــدس" في "سيراكوز" وإنما كان مغمورا منغمسا في أثره. ولنأخذ مثالا آخر مـن الأزمنـة الحديثـة.." يـزور أحـد الأصـدقاء "بلـزاك" " BALZAC" الـذي يفـتح لـه البـاب وهـو متـأثر ، تترقـرق الـدموع في عينيـه.. ويبادره، يخبره بموت الدوقة "دو لانجيـه" "la duchesse de Langeais" . وتزداد دهشة الزائر أمام هذا الموقف ، إذ هو لا يعرف دوقة بهذا الاسم ، لا في باريس ولا في ضواحيها. لقد كانت الدوقة شخصية أبدعها الروائي ، وكان منهمكا منذ حين في وصف وفاتها، ولم يستطع الخروج من عالمه الفني المتخيل إلى عالم الزائر.. ولم يدرك غرابة الموقف إلاّ حين رأى علامات الدهشة والاستغراب على وجه صديقه. حينها فقط تفطن للموقف الجديد.

إن لحظة الإبداع تستحوذ على الفنان كلية، وشأنه في ذلك شأن العابد في صلاته، والحالم في حلمه. وانغماسه في عالمه الداخلي يحجب عنه حتما ما يجري في العالم الخارجي ، وما يلم به من أحداث. ذلك هو تفسير عجز الفنانين والشعراء والرسامين والموسيقيين عن رؤية ذواتهم أثناء الفعل الإبداعي .. فإذا تعذرت الرؤية ، امتنع التفسير ، وغابت القدرة على أدراك كيفية الإبداع. لأنهم من أسوء الشهود، وشهاداتهم لا يعتد بها . ومن الخطأ في دراستنا الأخذ بها على عواهنها وتصديقها .

ماذا تصنع الشرطة إذا كان في الشهود الرئيسيين ضعف، وكانت شهاداتهم شهة ؟ تقوم الشرطة بجمع شهادات الآخرين — وذلك ما نفعله نحن حين نسأل معاصري الفنان- ولكنها لإتمام الشهادة تقف على مكان الجريمة، وتحاول إعادة بناء الفعل من الآثار الباقية.. لنحاول القيام بنفس الخطوات.

ولكن أين هو مكان الإبداع ؟ يقولون أنه غير موجود ! إن الإبداع الفني سياق خفي، يولد من الإ لهام، ويتطور في العقل والجسم. ومصدر كلمة الإ لهام يشير إلى لون من النفث..أي ظاهرة غير محسوسة ، ولا ملموسة، لا نقدر على رؤيتها عيانا ، ولا التقاطها سماعا. تلك حقيقة في حد ذاتها. بيد أننا نحيا في عالم أرضي ، ونحن بشر ، ولا ندرك إلاّ من خلال حواسنا. وبالنسبة لنا لا تكون الوردة وردة وهي بذرة في طي التراب ، ولكنها لا تكون وردة إلاّ إذا تطورت في الشكل واللون. ولا تكون الفراشة فراشة إلاّ إذا تمّ تطورها من الدودة إلى الشرنقة إلى المعجزة المجنحة. وعندنا ليس النغم كذلك إلاّ عندما نسمعه نحن ، لا حين يسمعه صاحبه لأول وهلة في قرارة نفسه . ولا تكون اللوحة لوحة إلاّ إذا تجلت أمامنا . ولا الفكرة فكرة إلاّ حين الإفصاح عنها . ولا الشكل شكلا إلاّ حين يكون منتهيا. ولا يتجسد الإلهام إلاّ إذا اجتاز روح الفنان واحتل شكلا في عالمنا الأرضي، شكلا تدركه حواسنا. لا بد له — إذا جاز لي القول- المرور بوسيط مادي. وحتى القصيدة الرائعة يتوجب عليها — للتأثير فينا- أن تثبت بواسطة عامل مادي ، قلما كان أو ريشة ، على عامل مادي أخر من ورق. وعلى اللوحة أن تقوم على الألوان والقماش، والشكل على اللوح والحجارة. لذا فالسياق الإبداعي ليس محض إ لهام فقط، ولا هو ظاهرة تجري أحداثها في المخ وشبكية العين، ولكن الإ لهام فعل تحويل من العالم المتخيل إلى

العالم الحسي، ومن الرؤية إلى الواقع. وبناء على أن أكثرية هذا الفعل تجري أحداثه في المادة المحسوسة ، فإنه لا بد تارك وراءه آثارا تملأ فراغ مرحلة الانتقال من الرؤية المذبذبة إلى التعبير النهائي لها. إنني أفكر في المسوّدات الأولية ، في خطاطات الموسيقيين، في خربشات الرسامين، في المحاولات المختلفة للشعراء ، في المخطوطات ، في الدراسات ، في مواد العمل المحفوظة. لأنها شهادات خرساء ، بيد أنها أكثر موضوعية ، وهي الوحيدة التي نطمئن إليها. إن لها عين القيمة التي هي للأشياء التي يتركها الجاني وراءه، كالبصمات التي تشكل أصدق دليل في علم الإجرام. والدراسات التي يخلفها الفنان تقدم الإمكانات الوحيدة لإعادة بناء السياق الداخلي للإبداع. إنها خيط "أريان""Le fil d'ARIANE" الذي يهدينا في متاهة عقل المبدع. وإذا قدّر لنا – أحيانا- الاقتراب من سر الإبداع ، فالفضل يعود حتما لمثل هذه الآثار وحدها.

أقول " أحيانا" لأننا لا نملك مثل هذه الوثائق عن كافة الفنانين الكبار، وقدرنا أننا لا نملك عنه – خاصة – شيئا منها. فليست لدينا ورقة عن "هوميروس""HOMERE" ولا سطرا من "الإنجيل" في شكله الأول، ولا أخرى عن "أفلاطون" "PLATON" ولا "سوفوكليس" "SOPHOCLE"، ولا "بوذا" "BOUDDHA"، وقد يفسر هذا الفقد بتقادم العهد، ولكنه من الغريب أن لا نملك شيئا عن "شوسير" "CHAUCER"و"شكسبير" "SHAKESPEARE"و"دانتي" "DANTE" و"موليير" "MOLIERE" و"سيرفونتيس" "CERVENTES" و"كونفوشيوس" "CONFUCIUS".قد يكون في هذا الغياب شرط للطبيعة يقول لنا :" بخصوص هذه الأعمال الخالدة التي أبدعتها إرادة العقل البشري ، لن يكون لكم منها أدنى أثر ، حتى تظل بالنسبة

لكم – وإلى الأبد- معجزة غير مفهومة".بيد أنه يوجد وراء بعض عبقريات البشرية أمثال "بيتهوفن" "BEETHOVEN" و"شيللي" "SHELLEY" و"روسو""ROUSSEAU" و"فولتير" "VOLTAIRE" و"باخ" "BACH" و"ميكال أونج" "MICHEL ANGE" و"ولت وتمان" " WALT WHITMAN" و"إدجار بو" "EDGAR POE" ، إما منازلهم التي قطنوها ، أو أمتعتهم التي اقتنوها. ولدينا كذلك مخطوطاتهم وخطاطاتهم . وعندما نلتفت إليهم أثناء عملهم قد نسمح لأنفسنا بإجالة النظر في ورشاتهم حتى نكون فكرة عن سر الإبداع.

لنحاول إذن .. لنذهب إلى متحف ، إلى مكتبة .. إنها الأمكنة الوحيدة التي يمكننا أن نرى فيها الأشياء التي ترك فيها سياق الإبداع أثرا واضحا.ولنكشف عن خطاطات "موزارت" و"بيتهوفن" و"شوبرت" "SHUBERT" ومحاولات الرسامين الكبار، ومسودات الشعراء. ولنحول استنطاق الشهود عما يجري في الفنان إبّان الساعات الغامضة للإبداع، والتي هي في ذات الآن الأكثر سعادة ، والأكثر تراجيدية.

لنطلب أولا بعضا من مخطوطات "موزارت" لننظر نظرة خارجية محضة كيف عمل المؤلف الموسيقي ، ثم لنطلب المخطوط النهائي للسوناتا ، وكذلك المحاولات التي سبقته، حتى نكون على بينة من الكيفية التي صيغ بها الأثر النهائي. وستكون دهشتنا أكبر عندما يطلعوننا أنه ليس ل"موزارت" مخطوطات، وإنما فقط النصوص النهائية. مكتوبة دفعة واحدة، بخط خفيف سهل، ونظن لأول وهلة أنها نسخ أملاها ووقعها سريعا . وكذا الأمر بالنسبة لمخطوطات "هيدن" "HAYDN" و"شوبرت" إننا لا نعثر على الأعمال التحضيرية ، وبصفة عامة لا وجود لأي شاهد على المثابرة والجهد. بيد أننا نعلم من شهادات معاصريهم أنه يحدث ل "موزارت" تشكيل تيماته الموسيقية وهو

يلعب "البليارد" . وأن "شوبرت"، وهو يحادث أصدقاءه ، يختار قصيدة من ديوان، ثم يختلي في الغرفة الجانبية ويحول النص مباشرة إلى موسيقى. أستطيع القول أنها تولد أغنية مدة تمخيط الأنف. هذه السهولة نجدها كذلك في مخطوطات "والتر سكوت" "WALTER SCOTT" عندما لا نصادف في الأربعمائة أو الخمسمائة صفحة أي تشطيب أو تصحيح أو تحوير، الأمر الذي يوحي لنا بأنها ليست أعمال تكوين وتركيب وإبداع. وإنما هي نقول وإملاءات. كما ليست لنا من "فرانز هال" "FRANS HALS" و"فان غوغ" "VAN GOGH" مثلا أي محاولات ولا أدنى مشروع. لقد كانوا يحدقون في موضوعاتهم بعين سحرية ، ثم تتحرك الفرشاة بخفة ورشاقة هنا وهناك. لم يكن همهم في التنظيم والجمع والتوزيع.. كان الإبداع بالنسبة لهم دفقا ، وحيوية ، وسهولة.

إن نظرة أولية لمثل هذه المخطوطات تكفي لإمدادنا بالخطوة الأولى في البحث عن السر.ذلك أن الفنان حين تأخذه نشوة الإبداع يكتسب ضربا من الخفة المجنحة ، ولونا من ثبات المروبص ، يقوده إلى ما وراء الصعوبات والعقبات دون أن يتدخل الفكر.إن الروح المبدع يتخلله ويمر عبره بنفس الكيفية التي يمر بها ا لهواء في الناي ليتحول إلى نغم. فالفنان إذن هو الوسيط اللاّواعي لإرادة عالية. وليس له من الأمر إلاّ التسجيل الصادق لما تمليه عليه الإرادة.. أي التعبير الأمين عن الرؤية الداخلية. فالوضعية الإبداعية التي تكشفها مثل هذه المخطوطات ، وضعية سلبية ، خالية من كل جهد بشري خاص.

ولكن لنحذر من الأحكام السريعة . لأن سياق الإبداع في حقيقته أكثر تعقيدا ، وسره أكثر غموضا..وعلينا –إذن- مواصلة البحث . وبعد مخطوطات "موزارت" لنأخذ بعضا من مخطوطات"بيتهوفن". في هذه الحالة فالانطباع جد مختلف .

والصورة التي تتقدم إلينا لطريقة عمله تختلف عن سابقتها اختلاف الزقاق البحري النرويجي عن البحر الإيطالي.كل شيء مما لاحظناه عند "موزارت" يبدو خطأ. ونعني بذلك المشاركة السالبة للفنان. إننا نكتشف – بعد العبقرية السهلة المجنحة- فنانا يشقى ويعنت في إبداعه.

ها هي أولا بعض الوريقات من كناشة المحاولات. بعضا من الأوزان المكتوبة بقلم الرصاص في عجلة محمومة ، وكأنها ملقاة على الورق في قلق. وإلى جانبها أوزان أخرى لا علاقة لها بالسابقة.. لا شيء مكتمل ، لاشيء منتظم.. وكأنها دحرجة لصخور دفعها عملاق من قمة جبل. ونعلم كذلك من شهادات معاصريه كيف كان "بيتهوفن" يؤلف. كان يعدو في الحقول ، دون أن ينتبه لأحد ، مترنما ، مغنيا ، موقعا الموازين على يديه.وفي أحايين يتوقف ، يخرج من جيوبه العريضة كناشة ، ويسجل ما يعن له. وفي بيته ، في مكتبه ، يعود إلى بعض من تيماته.

ولننظر إلى محاولات أخرى أكثر أهمية كتبت بالريشة ، أين يواصل تطوير التيمات الأولية. إنه يعجز أولا عن إيجاد الشكل الصحيح. وبخط فظ يلطخ الورقة ، يشطب أسطرا ، بل صفحات كاملة ، ويعيد الكرة .. بيد أنه غير راض.. ومن جديد يصحح ، يبدل ، يمحو في حنق ، حتى تتمزق الورقة..إننا نشاهد الرجل غاضبا ، يرسف الأرض برجله ، يئن ، يسب ، لأن الفكرة الموسيقية لم تتجسد بعد في الشكل الأنسب الذي يتحسسه في قرارة نفسه.. وبعد محاولات عديدة من هذا الضرب.. كل واحدة منها ميدان عراك.. يظهر أخير المخطوط الأول ، ثم الثاني ، وفي التالين – كذلك- حتى النص النهائي "PROOFS" يحمل شيئا من التصويبات. فإذا كان الفعل الإبداعي عند "موزارت" يبدو لنا فعلا طربا ، سهلا ، فإنه عند "بيتهوفن" ألم ومعاناة ، يحمل إلينا

صورة آلآم المرأة التي تلد. إن "موزارت" يلعب مع الفن مثلما تلعب الرياح بالأوراق. بينما "بيتهوفن" يقاوم مقاومة "هرقل" "HERCULE" للوحش الأسطوري.

مثال آخر هذه المرة ، نأخذه من عالم الشعر حتى تستبين الاختلافات الممكنة قبل ميلاد الأثر الفني.ولنأخذ نصين شهيرين من الآداب العالمية : "La Marseillaise" و"الغراب" "Le Corbeau" ولنقارن في الأولى والثانية سياق الإبداعي. لم يكن "روجي دو ليل" "ROUGET DE L'ISLE" شاعرا بالمعنى المتعارف عليه، ولم يكن مؤلفا موسيقيا ، وإنما كان ضابط هندسة أثناء الثورة الفرنسية بمدينة ستراسبورغ. وفي 25 من أفريل ، في منتصف النهار ، يسقط خبر إعلان الجمهورية الحرب ضد ملوك أوروبا، ويعم المدينة ضرب من الثمالة .و في المساء يقدم عمدة المدينة مأدبة للضباط. وخلا لها يلتفت إلى "روجي دو ليل" – وقد كان يعلم ميله للشعر- ويطلب منه أخويا أن يؤلف أغنية للجند المتوجه إلى ميدان المعركة.. لم لا! وفي ساعة متأخرة من الليل يعود "روجي دو ليل"إلى بيته .. لقد شارك الجميع حماستهم.. وربما شرب كثيرا كذلك. ما زال في أذنيه وقع اصطكاك الكؤوس، الأحاديث ، الكلمات من نوع" هيا أبناء الوطن"، "لقد حان يوم المجد" . ويجلس إلى طاولته ويكتب في دفق واحد فقرات الأغنية، ثم يأخذ كمانه ويجرب لحنا.. لقد أنهى كل شيء في ظرف ساعتين. وفي الغد ، السادسة صباحا، يقدم لصديقه العمدة الأغنية جاهزة كلمات وألحانا .من دون أدنى عنت، محض إ لهام .. دون أن يشخص فكره.. في لون من النشوة أبدع أغنية من أروع أغاني العالم.. لم يكن في حقيقة الأمر مبدعها، وإنما الذي أبدعها هو عبقرية اللحظة..

ولنقرأ الآن بعضا من صفحات "إدجار بو " أين يقص ميلاد قصيدة "الغراب" ولننظر كيف يمجد نفسه لأنه حسب بدقة رياضية كل أثر، وكل قافية، وكل كلمة، وكيف صنع ذلك ببرودة خارج كل إ لهام . أقول "صنع" القصيدة . لقد أبدع أثرا خالدا استنادا إلى التوترات القصوى للإرادة ، على النقيض من أغنية "روجي دو ليل" التي انبثقت من دون مشاركته.

إننا بهذا الصنيع قد فتحنا فجوة في الباب الذي يسد مخبر المبدع. ورأينا في مثالين: "موزارت" و"أغنية دو ليل" كيف يمكن أن يكون الأثر محض إ لهام، أين يكون الشاعر والموسيقي شبيها بالرائي والنبي الذي يتلقى الرسالة الإلهية ويبلغها دون أن يضيف إليها شيئا من معاناته. ورأينا في مثالين: "بيتهوفن" و"إدجار بو" – وأستطيع إضافة "بلزاك " "BALZAC " و"فلوبير" "FLAUBERT" ، وعددا آخر من المؤلفين- أين يستطيع الفنان إبداع أثر فذ بواسطة عمل مدروس، ومثابرة مطلقة، وجهد واعي للفكر.ولكنه يتوجب علينا أن لا نندهش لهذا التباين . لنتذكر أنه في الفيزياء يمكن الحصول بواسطة أعلى درجات البرودة على عين الآثار التي نحصل عليها بواسطة أعلى درجات الحرارة. ولا فرق إذن إذا كان الأثر الفني وليد هذا اللون أو ذاك ..وليد التركيز البارد للفكر، أو وليد الإ لهام. والإبداع الفني في حقيقته – مثلما هو الشأن في الطبيعة- تمازج للعناصر، إذ لا وجود لأناس خيّرين كلية، وآخرين سيّئين كلية.وقليل متشائمين كلية، وقليل متفائلين كلية. وكل ما حاولت إبرازه هما قطبا العملية الإبداعية المتباعدين . وما يحدث حقيقة – هنا- هي حالة من التجاذب بين القطبين تكون نتيجتها حدوث الشرارة الخلاقة. ولا بد – في الطبيعة- من اتحاد الذكورة والأنوثة لبعث الحياة. كما هو الشأن في الإبداع الفني من ضرورة تمازج

عنصرين: الوعي واللاّوعي ، الإ لهام والتقنية، النشوة والصحو. الإنتاج معناه – بالنسبة للفنان- تحقيق تحويل الداخلي إلى الخارجي.. ومن ثم التعبير في العالم الواقعي بواسطة المادة المقاومة للغة واللون والصوت ، عن رؤية داخلية، عن حلم رآه شكلا في خلده.

يبدأ الفنان بتخيل رؤيته، إنها تحيا في داخليته، يقتفي أثرها، ينتزعها من العالم الخفي لينقلها إلى العالم المرئي.ثم يأتي الفكر بعد الرؤية.. وإذا أردنا أن نخلص إلى قانون، فإن ما يحدث في سياق الإبداع، لا يسمى "إ لهاما" أو "عملا" وإنما هو "إ لهام + عمل" . فالإبداع صراع مستمر بين الوعي واللاّوعي.ومن دون هذين العنصرين تتعذر صفة الوجود على الإبداع. إنها القاعدة الضرورية .وفي قانون التباين والتلاحم النهائي بين الوعي واللاّوعي يوجد الفنان معزولا عن العالم الخارجي. بيد أنه ينعم بالحرية في حدود ذلك القانون. والأسر والحرية تمثلهما بصدق لعبة الشطرنج، ففيها مجموعتان : السود والبيض يتواجهان بينما يظل اللعب مشدودا إلى أربعة وستين خانة .شأن الإبداع المشدود إلى خمسين أو ستين ألف كلمة.والرسم إلى ألوان الطيف السبعة. ومثلما تمكن الخانات الأربعة والستون عددا هائلا من التركيبات بين البيض والسود، لا تشبه فيها لعبة أخرى غيرها، يكون الإبداع الفني – هو الآخر- دائما مختلفا عند الفنانين.

قد يكون عنوان مقالتي غير سليم، كان عليّ أن أقول: "الأسرار الألف للإبداع الفني" مادام لكل فنان – في حدود ما ذكرنا- سره الخاص، ولكل أثر فني قصته الخاصة.وليس لنا من سبيل لشرحها سوى المراقبة الدؤوبة لعدد كبير من الفنانين المختلفين. وفقط من جماع هذه المتغيرات يمكننا إنشاء تصور عن قانون الإبداع الذي يشملهم جميعا.

وإذا كنا نرغب في دراسة سريعة لكافة المتغيرات المختلفة لسياقات الإبداع الفني، فإنه يتوجب علينا قضاء ساعات وساعات . فكم من تباين في حيز الزمان والمكان، وكم من اختلاف في الطرائق والمناهج. وهاهو "لوب دي فيغا" "LOPE DE VEGA" يكتب دراما في ثلاثة أيام، بينما يبدأ "غوته" "GOETHE" "فاوست" "FAUST" في الثامنة عشر ولا يتمه إلاّ في الرابعة والثمانين من العمر. وفنان مثل "باخ" أو "هايدن" في مواظبة الموظف يؤلف بانتظام يوميا. ويحدث ل "فاغنر" "WAGNER" – الذي يفقد أحيانا إ لهامه- أن يمكث خمسا من السنين دون أن يسجل نوتة واحدة.عند هذا ينساب الإنتاج كالنهر المهيب، وعند ذاك ينفجر الإبداع بركانا.. وكل واحد يبدع في ظروف خاصة ، أحدهم لا يشتغل إلاّ صباحا ، ولا يستطيع الثاني إلا ليلا. هذا يحتاج إلى مثير كالخمر وأناقة المحيط، وللثاني المخذر الذي يعتم الرؤية ، ولغيره العفيون والتبغ لخلق الضبابية التي تتخللها الأحلام.قد يحتاج هذا إلى الهدوء التام لجمع شتات فكره، ولا يستطيع غيره التركيز إلاّ في الحانات والمقاهي، وسط الحشود ، ضاحكا مثرثرا.. ولا يكتشف التنوع اللانهائي للحياة والفن سوى الملاحظ اليقظ، ولا يدرك خصوصية الفنان سوى ذاك الذي يراقبه عن كثب أثناء عملية الإبداع. لا يكفي أبدا مجالسته على مائدة الطعام ، أو التجول رفقته، أو السفر صحبته، وإنما في غمرة عمله وحدها تتحدد مقاساته. وهناك تختفي آخر أسراره. هناك – فقط- نعرف الرجل، هناك نعرف الأثر. لقد وجد "غوته" – وهو من بين أبرز حكماء العصور- الصيغة المناسبة، حين قال :"إننا لا نعرف الأعمال الخالدة عندما نراها في انتهائها وكمالها، وإنما نعرفها إبّان تشكلها". ولا يفهم حقيقة ما أبدعه الفنان سوى ذاك الذي اقتحم أسوار العملية الإبداعية.

قد يعترض بعضهم قائلا: "ألا يشوش هذا التمثيل لسياق الإبداع متعة الأثر ذاته؟ وهل يجدينا نفعا كشف النقاب عن الجهد الخلاّق للفنان؟ أليس يحسن بنا أن نقف في سذاجة أمام اللوحة ومشاهدتها ، وكأنها منظر من إبداع الخالق؟ والإصغاء إلى السمفونية دون التساؤل عن المعاناة الداخلية التي مكّنت هذه الرائعة من الوجود؟ أليس من المفيد ترك الباب موصودا على مخبر الفنان دون طرح الأسئلة الفضولية، مدفوعين فقط بأحاسيس الامتنان؟". أعترف أنه لمثل هذه النظرة الخارجية جاذبية خاصة .ولكني من جهة أخرى لا أعترف بالمتعة السالبة المحضة . وأشك في قدرة من يزور معرضا للوحات ، أو يخضر معزف سمفونية ل "بيتهوفن" أول مرة ، تقديرها أول وهلة. إن الأثر الفني لايسلم نفسه لأول التفاتة، ولكنه كالحسناء يرغب في المراودة قبل المؤانسة. ولكي نحس بصدق، علينا أن نحس بعده بما أحس الفنان . ولكي نتثبت من مقاصده علينا أن نتثبت أولا بالإكراهات التي غالبها قبل بلوغ غايته. بل يجب علينا المطابقة بين روحنا وروحه، لأن المتعة الحقة ليست تلقيا سلبيا ، وإنما هي مشاركة داخلية للأثر.

إن الهدف من شروحي، هو بيان إمكانية انتقال الإنسان المنتج (غير الفنان) إلى عين الوضعية التي يحتلها الفنان، ومشاركته جميع التوترات التي عاناها ، وجميع الخطوات التي سطرت مسار الفن من مبتداه إلى منتهاه. ولا يجوز لنا البتة التقاعس في المواطن التي عارك فيها المعنى.. يجب أن لا نتخلى عن المعاودة لأول انطباع، وأن نكتفي سريعا بذلك، مادام الفنان لم يرض بما كان أول رؤية.وإذا أخذنا واحدة من الصور الشهيرة ل "رامبرانت" "REMBRANDT" نحس سريعا أننا حصلنا على انطباع جديد. وكم يزداد إعجابنا بساحر الضوء والظل عندما نضع إلى

جانب الأثر المنتهي سلسلة المحاولات التي سبقته.. نلاحظ هنا أن "رامبرانت" قد أزال ضوءا ساطعا ، وأكد هنا ظلا، وأرجع شكلا إلى مستوى ثان من اللوحة كان يحتل الوجه الأول في المحاولات. ومن محاولة لأخرى، يتكشف تركيب اللوحة في تناسق مبدع.وقد نعتقد- نحن الذين نجهل أصول الفن- أن المحاولة الأولى لا ينقصها شيء ، بيد أننا الآن ننظر إليها من خلال عين الفنان.ونجد أن بلوغ درجة أرقى من الإتقان ممكنة . إننا هنا لا نمسح منظرا طبيعيا من شرفة برج عال بنظرة واحدة، ولكننا نرقى إليه درجة درجة. وفي كل خطوة تزداد عيوننا خبرة، ونتعلم كيف نعايش جميع مراحل السياق الإبداعي..درس ومعاينة للسياق الفني تعجز الكتب والمحاضرات، والعلوم عن بسطها..وبنفس الصورة يمكن للفن الشعري أن ينفتح أمامنا إذا اقتفينا أثر المبدع من الشكل الأولي الغلف إلى الاكتمال النهائي.. إننا نلحظ ذلك في المسودات، كيف أوقفت جملة ،أو كلمة ، الملحن، الشاعر .. إننا نراه يبحث عن الشكل المناسب، محاولة، اثنتان..يرفضهما، ولكنه يقترب تدريجيا من الفكرة الهاربة . يعيد الكرة . وفجأة ينهار السد، وتسيل الأبيات في دفق قوي، وينساب اللحن رقراقا.. وفينا ينساب شيء مماثل . لقد وجد الفنان الصيغة النهائية .. وقد شاركناه البحث وفرحة الظفر. لقد شاركنا في إبداع الأثر وشهدنا مولده.

ولكي يتمكن عدد كبير من الناس تذوق المتعة ، يتوجب على المتاحف ألاّ يقتصر همها على عرض الأعمال النهائية ، وإنما عليها أن تقيم إلى جانبها سلسلة المحاولات والمشاريع التي سبقتها، حتى لا يظن بعضهم أن الأثر الفني المنتهي قد سقط من السماء.بل هي أعمال مبتدعة من طرف أناس مثلهم في التعب والمعاناة والألم والفرحة، منتزعة من المادة الخام بجهود مضنية.إننا

لا ننتقص من جمال النجوم وجلال السماء عندما نبحث في القوانين التي تنظم وتسير الفضاء المتمنع.. ولا قياس المسافات التي تفصل بين الأجرام السماوية ، ولا قياس سرعات ضوئها للوصول إلى أعيننا. إن المعرفة لا تقلل من فرحة الاغتباط، بل تؤكدها وتزيدها قوة . فلنحاول دائما الاقتراب من سر الإبداع، من اللحظة الخاصة التي تتلاشى فيها الحدود التي تفرضها طبيعتنا الفانية ، ليبدأ بعدها الخلود.

ستيفان زفيغ، كاتب نمساوي ، ولد في فينا (1881/1942) .

الفصل التاسع.

القارئ الجيد ..الكاتب الجيد.

بقلم : فلاديمير نابوكوف.

فصل من كتاب: الأدب 1.(القراء الجيدون والكتاب الجيدون). نشر فايار.1983 بالنسبة للترجمة الفرنسية. ترجمة :هيلين باسكييه.

VLADIMIR NABOKOV.
LITTERATURES 1.

منذ مائة عام أبدى "فلوبير" "G. FLAUBERT" في رسالة كتبها لعشيقته الملاحظة التالية: "كم نزداد علما إذا اقتصرنا على المعرفة الجيدة والدقيقة لخمسة أو ستة من الكتب ." يجب علينا أثناء القراءة ملاحظة وتذوق الجزئيات، وليس ثمة ما يضاف ليلا في ضوء القمر من أفكار عامة إذا كنا قد التقطنا بحب وشغف الومضات الصغيرة للشمس من الكتاب. فإذا بدأنا من عموميات جاهزة ، فقد بدأنا من المدخل السيء. وسنبتعد من الكتاب قبل البدء في الفهم.وليس هناك أقبح ، ولا أقل لياقة للمؤلف من الشروع في قراءة رواية "مادام بوفاري" " Madame Bovary" مثلا ، مع تبييت الفكرة الجاهزة بأنها انتقاد وفضح للبرجوازية . بل يجب أن لا يغيب عن أذهاننا أن كل أثر إبداعي إنما هو– دائما- إبداع لعالم جديد. وأول مطلب نضطلع به ، هو دراسة هذا العالم عن قرب ، وكأنه "شيء" جديد كل الجدة، لا يملك أدنى رابطة مع العالم الخارجي الذي نعرف. ولا يجوز لنا

البحث في روابطه مع الواقع ، ومع الحقول المعرفية الأخرى، إلاّ بعد المقاربة الدقيقة لعالمه الخاص.

سؤال آخر! هل يمكننا أن نأمل في الظفر بمعلومات تتعلق بمكان ما ، أو بحقبة تاريخية ، من رواية نقرأها؟ وهل من ساذج يعتقد أنه في مقدوره تطوير معرفته التاريخية استنادا إلى بعض الروايات الشهيرة التي تكتظ بها رفوف المكتبات والأندية تحت نعت الروايات التاريخية ؟ وفيما يخص الروايات الخالدة، هل يجوز لنا تصديق الصورة التي قدمتها "جان أوستين" " JANE AUSTEN" لإنجلترا ، عن ملاك الأراضي، والحدائق، والبالونات، وهي التي لم تعرف سوى الصالون الصغير لقسيس الكنيسة؟ وهل يجوز لنا أن نتخذ من "بليك هاوس ""Bleak House" – تلك الرواية العجيبة التي تجري أحداثها في لندن العجيبة – وثيقة عن المدينة في قرن مضى؟ قطعا لا! الحقيقة أن كل الروايات الكبيرة إنما هي حكايات جنيّات وحسب.

إن الزمن والمكان، واللون والمواسم، وحركة العضلات والفكر، كل ذلك بالنسبة للكاتب العبقري لا تشكل معطى من المعارف التي يمكن الحصول عليها من الحقائق العامة. ولكنها سلسلة من الاكتشافات الخاصة التي تعوّد الكتاب الكبار التعبير عنها بطرائقهم الخاصة. ويبقى تنميق الأماكن المألوفة للذين هم أقل دربة ومرتبة. إذ ليس لديهم همّ إبداع العالم، وإنما يكتفون باستغلال النظام الكائن للأشياء جهد المستطاع، بحسب الطرائق التقليدية للرواية. وما ينحته هؤلاء الكتاب من التركيبات الممكنة– وفي حدودها - لون من الإنتاج الطريف- المهذب والزائل- ما دام القراء الأدنى درجة يحبون مصادفة أفكارهم الخاصة تحت طلاءات جذابة. ولكن المؤلف الحق، ذلك الذي يفرض حركته على الكواكب، ذلك الذي يبدع

إنسانا نائما ، ثم يقبل على تفعيل قيمة النائم. هذا المؤلف ليس في متناول يده القيم جاهزة، بل يجب عليه ابتداعها بنفسه. وسيكون فن الكتابة فنا تافها إذا لم ير في العالم المحيط مجالا خصبا للخيال. قد تكون مواد هذا العالم واقعية- إذا كانت هناك واقعية- بيد أنها غير موجودة في تصور شامل مدرك ومقبول. وإنما هناك فوضى.. ولهذه الفوضى يقول المؤلف:"تحركي" عندها ، يرتجّ العالم ويدخل في سلسلة من التفاعلات . ولا يتشكل في عناصره الظاهرية وحسب، وإنما في ذراته كذلك. والمؤلف هو أول إنسان يرسم خريطته ويسمي أشياءه.. هذه العنبية أكيلة، هذا الكائن المرقط الذي وثب في طريقي يمكن تدجينه، هذه البحيرة بين الأشجار أسميها بحيرة "الحجر الكريم ""Opale"، أو أدعوها فنيا بحيرة "الحساء" "Lavasse" ، هذا الضباب جبل، وهذا الجبل يجب اقتحامه. ويتسلق المؤلف هضبة عذراء، ويصل إلى القمة مجانبا رأسا حجريا تعول فيه الرياح.. من تظنون يصادف هناك ؟ يصادف القارئ لاهثا.. يتعانقان إلى الأبد، إذا قدر للكتاب أن يعيش الأبد.

ذات مساء، في مدرسة قصية ريفية، قادتني إليها سلسلة من المحاضرات، اقترحت لعبة صغيرة: من بين عشرة تعريفا للقارئ المثالي كان على الطلبة اختيار أربعة منها، وعند تركيبها تعطينا التعريف الصادق للقارئ الجيد.. لقد فقدت القائمة الأصلية، ولكني أذكر معطيات المشكلة. والاقتراحات العشرة هي كالتالي:

- على القارئ أن يكون مشاركا في ناد للقراءة.
- على القارئ أن يتعرف على ذاته في شخصية البطل أو البطلة.

- علـــى القـــارئ أن يركـــز علـــى الجانـــب الاجتمـــاعي / الاقتصادي.
- علـى القـارئ أن يفضـل روايـة تقـوم علـى الحركـة والحـوار، على العاطلة منها.
- علـى القـارئ أن يكـون قـد شـاهد القصـة فلمـا قبـل قـراءة الرواية.
- يجب على القارئ أن يكون روائيا بالقوة.
- لابد للقارئ من خيال جامح.
- لابد للقارئ من ذاكرة قوية.
- لابد للقارئ من قاموس.
- لابد للقارئ من حس فني.

لقـد راهـن الطلبـة علـى المعطيـات العاطفيـة، والحركـة، والجوانـب الاجتماعيـة/ الاقتصـادية / التاريخيـة.. ولكـن – مثلمـا فكـرتم في ذلـك- فـإن القـارئ الجيـد هـو ذاك الـذي يمتلـك ذاكـرة، وخيـالا، وقاموسـا، وحسـا فنيـا. أكتفـي بـذلك دون الحاجة إلى بسط.

إنني استعمل لفظ " قـارئ" في معنـاه الشاسـع الواسـع. ومـن العجيـب أننـا لا نسـتطيع قـراءة كتـاب، وإنمـا نعيـد قراءتـه، لأن القـارئ الجيـد ، الفعـال، المبـدع، إنمـا هـو "قـارئ معيـد" "RE-LECTEUR" وسـأقول لكـم لماذا ! عنـدما نقـرأ الكتـاب أول مـرة، فإن عملية تحريك العينين في صبر ومشقة مـن اليسـار إلى اليمين، ومن سطر لآخر، ومن صفحة إلى أخرى.. فإن هذا الفعل الفيزيقـي المعقـد الـذي يفرضـه الكتـاب، زيـادة علـى ضـرورة اكتشـاف المكان، والزمان، والأحداث لفظـا.. كـل ذلـك يحـول دون القـارئ والحكم الفني. وعنـدما نتأمـل لوحـة فلـيس علينـا تحريـك العينين

بطريقـة خاصـة، حتـى وإن كانـت اللوحـة تقـدم لنـا- شـأن الكتـاب- مـادة للتأمـل والـتفكير العمـيقين. إن عامـل الوقـت لاتأثير له عند اللقاء الأولي باللوحة. ولكننا في حاجة إليه عندما نقرأ كتابا للتعرف عليه. وليس لنا عضو فيزيقي كالعين إزاء اللوحة، يمكّننا من الإدراك الكلي لمجموع اللوحة، ثم يتفرس— فيما بعد — في الجزئيات. بيد أنه يمكننا في القراءة الثانية والثالثة والرابعة أن نتصرف في الكتاب بنفس الطريقة التي هي لنا إزاء اللوحة.. مهما يكون الكتاب .. تأليف خيال، أو تأليف علم — الحدود بينها لاتزال غير واضحة دائما- فكتاب الخيال يخاطب قبل كل شيء العقل.. العقل ، المخ، قمة النخاع الشوكي، أين تجري الرعشات .. الجهاز الوحيد الذي يصلح للقراءة.

بعد هذا يحق لنا التفكير في المسألة ! ومن ثم البحث في الكيفية التي يشتغل بها العقل في اللحظة التي يواجه فيها القارئ الخامل وهج الكتاب. في البدء يختفي عبوسه، وعلى الرغم من كل شيء، يدخل اللعبة. إن جهد الشروع في القراءة ، خاصة إذا كان الكتاب يحظى بالحب عند العامة من الناس، ويراه القارئ الشاب في قرارة ذاته قديما، أو جادا.. هذا الجهد يكون عادة صعبا أول وهلة، ولكنه يعود— بعد إسدائه- بمكافآت طيبة. فإذا كان المؤلف قد استند إلى خياله الواسع لإنشاء الرواية، فإنه - من الطبيعي- أن يكون على القارئ بذل القدر المناسب من خياله الخاص. بيد أن هناك لونين من الخيال لدى القارئ. ولننظر أيهما يكون استدعاؤه مناسبا للقراءة. هناك لون من الخيال الأدنى ، يستند إلى أحاسيس بسيطة ذات طابع شخصي (وهذا النمط من القراءة العاطفية يحتوي على عدد من التقسيمات التحتية.) . قد نتأثر عميقا لموقف في الكتاب لأنه يذكرنا بواقعة

حدثت لنا ، أو لأحد من معارفنا. أو يفضل بعضهم كتابا لأنه يذكر بلدا ، أو منظرا ، أو نمطا من الحياة ، يجد فيه نوستالجيا ماضيه الخاص. أو يتمثل ذاته في شخصيات القصة– وهو أسوء المواقف التي قد يقوم بها- ولست أحبب هذا النمط الدني من الخيال للقارئ.

ما هي إذن الأداة الفضلى التي يستعملها القارئ ؟ إنها الخيال اللاّشخصي والمتعة الفنية. والذي أعتقد أنه يجب تحقيقه، هو إجراء تناغم بين عقل القارئ وعقل المؤلف، والمحافظة على مسافة ما ، والتمتع بهذه المسافة. ومن ثم التذوق الكلي، والتذوق الملتذ ، والتذوق بواسطة العبرات والقشعريرات للّحمة الحميمية لهذا الأثر أو ذاك. إن الموضوعية الخاصة مستحيلة في هذا الميدان ! وكل ما هو أهل يوجد في مقدار من الذاتية. قد يحصل مثلا أن وجودك على هذه المدرجات هو ملك حلمي الخاص، أو أن أكون كابوسك، ولكن الذي أريد قوله، أنه على القارئ أن يعرف متى يحد من خياله حتى يتمكن من الرؤية الواضحة للعالم المتميز الذي يضعه المؤلف في متناول يده. يجب علينا أن نرى الأشياء ، وأن نسمعها ، وأن نتمثل الديكور والثياب، وعادات شخصيات المؤلف. إن لون عيون "فاني برايس" "Fanny Price" في "Mansfield Park" وأثاث غرفتها الباردة عناصر ضرورية .

إن أمزجتنا تختلف، وأستطيع من الآن أن أقول لكم أن أفضل ما يمكن أن يمتلكه القارئ، أو تنميته، هو تركيب من المزاج الفني والمزاج العلمي. وللفنان وحده- في نشوته- أن يكون ذاتيا. ثم يأتي فيما بعد لون من الوقار العلمي يهذّب اندفاع الحدس. فإذا شاء أحدهم أن يندفع في قراءته مجردا من الحماسة والصبر- حماسة الفنان وصبر رجل العلم- فهذا القارئ لا يقدّر إلاّ بمشقة الأدب الرفيع.

لم يولد الأدب يوم أن صرخ طفل صغير :" الذئب.. الذئب !" وهو يعدو في سهل "نياندرتالي" "Neanderthal" وفي أعقابه ذئب أغبر. ولكن الأدب ولد يوم أن صرخ الطفل:"الذئب.. الذئب ! "ولم يكن شيء يلاحقه . فإذا قضى هذا الطفل ضحية أكاذيبه المتكررة، فالأمر ثانوي، فالمهم أن بين الذئب في طرف الغابة، والذئب في طرف الصفحة التماع حلقة.. هذه الحلقة ، هذا الموشور، هو الفن الأدبي. إن الأدب إبداع ، والخيال خيال. أن نسمي قصة، قصة واقعية، هو شتم للفن وللحقيقة في ذات الآن. وكل كاتب كبير إنما هو مشعوذ، وكذلك هي الطبيعة المخادعة. إن الطبيعة تخادع دوما! فمن مخادعة التناسل إلى الحركات الدفاعية المعقدة للفراش والطيور، تمتلك الطبيعة أروع جهاز للسحر والشعبذة. ولا يصنع المؤلف سوى اتباع السبيل الذي سطرته الطبيعة.

ولنعد قليلا إلى طفلنا المتوحش، وهو يصرخ: "الذئب .. الذئب !" عند طرف الغابة. ويمكننا تلخيص الموقف كالتالي : لقد كان سحر الفن في شبح الذئب الذي اختلقه، في حلمه بالذئب، وبعدها كانت الأكاذيب التي روجها هي القصة الجيدة. وعندما قضى فريسة بين أنياب الذئب، اكتسبت القصة قيمة المثل الذي يروى مساء حول نيران المخيم. بيد أن الساحر الصغير كان مبدعه.

وفي إمكاننا أن ننظر إلى المؤلف من زوايا ثلاث مختلفات: قد نعتبره حكواتيا، مربيا، مشعبذا. وفي مقدور الكاتب الكبير أن يؤلف بينها جميعا (حكواتيا+ مربيا + مشعبذا) ولكن المشعبذ يهيمن على الأخرى، وذلك الذي يجعله كاتبا كبيرا.

عندما نلتفت إلى الحكواتي فإننا نبحث عن التسلية، أي أننا نبحث عن إثارة عقلية من اللون البسيط جدا، أو المشاركة العاطفية، أو متعة السياحة في أماكن قصية في الزمان والمكان. ويبحث نمط آخر من العقول المختلفة قليلا- وليس بالضرورة الأرقى- في المؤلف عن المربي، الداعي، الأخلاقي، النبي، بحسب النظام التصاعدي. وقد لا ننتظر من المربي درس الأخلاق بل المعرفة المباشرة والإشارات البسيطة. وقد عرفت- وللأسف – أناسا لا يقرؤون الروائيين الفرنسيين أو الروس، إلاّ بغية التقاط المعلومات عن أساليب العيش في باريس المرحة، أو عن روسيا الحزينة. أخيرا وقبل كل شيء، فإن الكاتب الكبير يكون دوما ساحرا كبيرا. وفي هذا المستوى وحده نلامس الوجه الجذاب للمسألة. عندها نحاول المسك بسحره الخاص، ودراسة أسلوبه، وصوره، ومعمارية رواياته وأشعاره.

تسعى الأوجه الثلاثة للمؤلف الكبير (سحر + نص+ تعليم) إلى التمازج والاتحاد في انطباع مشع واحد ووحيد. بل يمكن أن يتجلى سحر الفن في هيكلية النص، في نخاع الفكر. هناك آثار خالدة للفكر الدقيق، الصافي، المبنين، تهز في ارتعاشات إحساسنا الفني بنفس الدرجة التي تحدثها رواية مثل "Mansfield Park" أو أي دفق للصور الجميلة عند "ديكنز "DICKENS" .

يبدو لي أن أفضل معيار لتقويم الرواية– أخيرا- هو أن نكتشف فيها ، في تلاحم شديد، دقة الشاعر، وحدس رجل العلم. وإذا أراد القارئ العبقري أن يسبح في سحر الكتاب، فلا يقرأ بقلبه ولا بعقله، ولكن بنخاعه الشوكي: هنا تتم ترجمة الرعشة الموحية . حتى وإن تطلب ذلك الحفاظ على شيء من المسافة، وشيء من الانفصال. عندها نشاهد- من خلال متعة

عاطفيـة، وأخـرى فكريـة- الفنـان وهـو يـبني قصـره الـورقي، ونشاهد القصر الورقي يتحول إلى قصر من زجاج وفولاذ براقين.

ولد فلاديمير نابوكوف عام 1899 في سان بيترسبورغ من عائلة أرستقراطية . نفي عام 1919 . عاش أولا في كامبريدج، أين أنهى دراسته، ثم ألمانيا وفرنسا، وغادرها عام 1940 ليستقر بالولايات المتحدة الأمريكية. درس مدة عشرين عاما في WELLESLEY COLLEGE1941/1948 وفي CORNELL UNIVERSITY 1948/1958" بعد النجاح العريض لروايته"LOLITA" عاد إلى سويسرا في MONTREUX أين وافته المنية عام 1977.

خاتمة:

إن الانطباع الأولي الذي يخرج به الباحث، بعد هذا التطواف في قضايا الترجمة، لا يبعث أبدا على الطمأنينة، بل من شأنه أن يقذف فيروع الدارس كثيرا من التوجس إزاء الترجمة وما تثيره من قضايا تتصل بطبيعة الموضوع المعالج. إننا حين نتحدث عن الترجمة العلمية نستأنس للنقل الحرفي الذي يتوخى أبدا الدلالة الأحادية للمراد نقله. ومنه يكون الفعل الترجمي نشاطا يهادن اللغة، ويقبل منها حرفيتها القارة التي أثبتها الاستعمال الدارج للألفاظ والمصطلحات. وربما كانت مشكلة المصطلح تقف فقط عند إيجاد البديل المقابل في اللغة الهدف. وغنى اللغة لا يترك لأحد من عذر يتشبث به في هذه المسألة. غير أننا حين نقبل على الأثر الأدبي تتبدى أمامنا مسافات من الحيرة تبدأ أولا من ضرورة التعرف على الأثر الفني مادة ومضمونا، والاقتراب منه تشكلا جنينيا في ذات صاحبه، وولادته صنيعا أدبيا يتقمص شكلا من الأشكال الأدبية المعروفة.

إنه الأمر الذي يفرض علينا إيجاد "علم" للترجمة يختص فقط بالأدبي والفكري. علم يتولى البحث في كافة العقبات التي تعترض الفعل الترجمي في إقباله على الصنيع الأدبي ترجمة. وقد حاولت أن أهمس في أذن القارئ بأن الترجمة بمعنى النقل الكلي للأثر مستحيلة مطلقا في المجال الأدبي، وأنه أمامنا حركة أخرى نسميها التعريب نعيد من خلا لها بعث التجربة الفنية في لغتنا الخاصة بعد تشرب عناصرها وأساليبها في اللغة الأصل. شريطة أن نفرغ مصطلح التعريب مما لحقه من ظلال سياسية أرادت له أن يكون نقلا للمعرفة من لغة إلى لغة أخرى، في محاولة اعتراضية لآثار الاستعمار.

إن التعريب الذي نريد هو نشاط إبداعي يقوم به مبدعون يقاسمون غيرهم التجارب الحياتية فينقلون إلينا ما شعر به الغير نقلا في لغتنا ننسى معه أننا نقرأ لأجنبي. ومن حق البعض أن يعترض على هذا الفهم، ولكني أهمس في أذنه مرة أخرى قائلا: كم من مرة تمنيت فيها –وأنت تقرأ قصيدة– أن تكون أنت قائلها! إننا حين نردد البيت الشعري استحسانا نعلن من طرف خفي أننا لا نستحسن ما فيه فقط، وإنما نؤممه لأنفسنا ونتملكه. والذي استطاع غيرها الإفصاح عنه في لحظة إبداع، ربما يكون ما بحثنا عنه في قرارة أنفسنا زمنا طويلا.. كانت عبارته على طرف اللسان ولكننا لم نجد إليها سبيلا. والإنسان واحد شرّق أو غرّب، والتجارب الإنسانية ملك مشاع بين الناس.

إن التعريب سيجعل القارئ العربي يقرأ غيره من غير أن يجد في اللغة كزازة، وفي العبارة التواء أو تنوءا. يقرأ وفي نفسه من سعة لغته اتساعا للمعاني التي يجدها مسطورة أمامه، فيعلم أن لغيره من العبقرية نصيب يرقى بالفعل الإبداعي إلى مدارج البقاء.

لقد حاولت في هذه الأوراق أن أقول هذه الأفكار وغيرها، وللقارئ أن يشاركني الجهد فيشبعها درسا وتمحيصا وتوسعة. والله من وراء القصد، والحمد لله أولا وأخيرا.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1- ابن القيم الجوزية.التفسير القيم.(ت) محمد حامد الفقهي.دار الباز.مكة المكرمة.1393ه 1978م.

2- ابن القيم الجوزية.مختصر الصواعق المرسلة..نقلا عن صبري متولي.منهج أهل السنة في تفسير القرآن الكريم.دار الثقافة للنشر.1986.مصر.

3- ابن منظور. لسان العرب.

4- أبو أسحاق إبراهيم بن علي الشيرازي. اللمع في أصول الفقه. ج: 1 ط1. دار الكتب العلمية.1405/1985. بيروت.

5- أبو هلال العسكري. الفروق في اللغة.دار الآفاق الجديدة.ط5.1981.بيروت.

6- عبد الحميد خطاب.الغزالي بين الدين والفلسفة.المؤسسة الوطنية للكتاب.1986.الجزائر.

7- بيرندللو.واحد لا أحد ومائة ألف.نقلا عن ألبيرس.تاريخ الرواية الحديثة (ت) جورج سالم.منشورات عويدات بيروت..1988

8- تودوروف. نقد النقد. رواية تعلم. (ت) سامي سويدان وليليان سويدان. دار الشؤون الثقافية العامة. ط2. 1996. بغداد.

9- توفيق الزيدي. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث.الدار العربية للكتاب 1984. ليبيا.

10- جولد زيهر.مذاهب التفسير.نقلا عن رفعت محمد الشرقاوي.الفكر الديني في مواجهة العصر.دار العودة.ط2.1979.بيروت.
11- جيروم ستولنيتز. النقد الفني.(ت)فؤاد زكريا. الهيئة المصرية للكتاب. .1981
12- حبيب مونسي.فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. ط2. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران .الجزائر..2003
13- حسن مصطفى سحلول. نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.2001.
14- حسن يوسفي. المسرح والتداولية. موقع محمد أسليم.
15- الخطابي.بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم.(ت) خلف الله ومحمد زغلول سلام.دار المعارف.ط.2.1965
16- الخطيب القزويني. التلخيص في علوم البلاغة.(ش) عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي. بيروت.(دت).
17- الخليل بن أحمد الفراهيدي. ثلاثة كتب في الحروف للخليل.ابن السكيت.الرازي.(ت) رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي.مصر..1987
18- الراغب الإصبهاني. المفردات في غريب القرآن. (تح) محمد أحمد خلف الله.. مكتبة الأنجلومصرية. القاهرة. (دت).
19- رشيد بن حدو. قراءة القراءة. مجلة الفكر العربي المعاصر 48.49 جانفي .1988

20- رفعت محمد الشرقاوي.الفكر الديني في مواجهة العصر.دار العودة.ط2.1979.بيروت.
21- الرماني أبو الحسن علي بن عيسى (ت 386). النكث في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (تحقيق) محمد خلف الله. ومحمد زغلول سلام. دار المعارف. مصر. ط2. 1968.
22- الرماني. النكث في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم.(ت) خلف الله ومحمد زغلول سلام.دار المعارف.ط2.1965..
23- الزركشي. البرهان في علوم القرآن. ج3 (تح) محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعرفة.1391. بيروت.
24- الزمخشري. المفصل في علم العربية. دار الجيل ط2. بيروت. (دت).
25- سارتر. ما الأدب؟ (ت) محمد غنيمي هلال.دار العودة (دت) بيروت.
26- سيد قطب. النقد الأدبي. أصوله ومناهجه. دار الشروق. (دت).
27- صبري متولي. منهج أهل السنة في تفسير القرآن الكريم. دار الثقافة و النشر والتوزيع.1986. القاهرة.
28- عبد القادر بن بدران الدمشقي. المدخل إلى مذهب الإمام أحمد بن حنبل. ج: 1 (ت) عبد الله بن عبد المحسن التركي. مؤسسة الرسالة.
29- عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني. البرهان في أصول الفقه. (تح) عبد العظيم محمود الديب. ج: 1 ط4. دار الوفاء.1418. المنصورة. مصر.

30- عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني. الورقات ج: 1(تح) عبد اللطيف محمد العبد.
31- عز الدين إسماعيل.نصوص قرآنية في النفس الإنسانية.دار النهضة العربية.1975.بيروت.
32- فولفغانغ إيزر. التفاعل بين النص والقارئ (ت) الجيلالي الكدية. دراسات سيميائية أدبية ع7 1992. المغرب.
33- ليو سبتزر. اللسانيات وتاريخ الأدب.أورده. صلاح فضل. علم الأسلوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
34- مالك بن نبي. الظاهرة القرآنية.(ت) عبد الصبور شاهين.دار الفكر.1981.طرابلس.لبنان.
35- محمد التومي. المجتمع الإنساني في القرآن الكريم.الدار التونسية للنشر/المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر..1986
36- محمد بن عمر بن الحسين الرازي. المحصول في علم أصول الفقه. ج: 1 (تح) طه جابر فياض العلواني. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.ط1. 1400. الرياض.
37- محمد بن محمد بن محمد الغزالي، أبو حامد. كتاب المنخول (تح) محمد حسن هيتو. ط2. دار الفكر.1400. دمشق.
38- محمد عبد الله دراز.النبأ العظيم.دار القلم.1977. الكويت.
39- محمد عبد الله دراز.مدخل إلى القرآن الكريم.دار القلم 1984. الكويت.

40- محمد كمال حسن المحامي.سارتر. منشورات المكتب العالمي بيروت..1988

41- مصطفى الصاوي الجويني. البلاغة العربية تأصيل وتجديد. منشأة المعارف الإسكندرية. 1985.مصر.

42- مصطفى صادق الرافعي.تاريخ آداب العرب.ج2.دار الكتاب العربي ط2.1974.بيروت.

43- هـ.ب. ريكمان. منهج جديد للدراسات الإنسانية. محاولة فلسفية.(ت) علي عبد المعطي محمد.و. محمد علي محمد.مكتبة مكاوي.1979. بيروت.

44- يحي بن حمزة العلوي. الطراز.ج2. مطبعة المقتطف. القاهرة.1322/ 1914.

45- يحي عبابنة.النظام السيميائي للخط العربي. اتحاد كتاب العرب.دمشق.1998.

1-Armengaud Françoise. La pragmatique. Que-sais-je?. PUF. 1985.P:3.

2- Danielle-Claude Bélanger. Résumé de lecture. Texto.com sur le livre de GARCIA-LANDA, Mariano, "La théorie du sens», théorie de la traduction et base de son enseignement" in DELISLE, Jean, réd., L'enseignement de l'interprétation et de la traduction : de la théorie à la pédagogie, Cahiers de traductologie no 4, éditions de l'Université d'Ottawa, Canada, 1981, 296 p, pp.123-129.

3 - Eco. L'oeuvre ouverte. Trad. chantal. Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. Ed. Seuil 1965. □

4-Hadroug Mimouni. L'islam agressé. Entreprise national du livre.1990. Algerie.

5-Hellal Yamina . Initiation a l'interpretation. O.p.u. 1995. Alger.

6-Michel Charles. Rthorique de la lecture.ed. seuil.1977.paris.5□

7-Stefan Zweig. Derners messages. Ed. Victor Attinger 1949. Paris.

8-Todorov. Cité par. Christiane Achour et Simone Rezoug. Convergences Critiques. Introduction à la lecture du littérature .opu. 1990. Algerie.
□

الفهرس المفصل: